FREE JAZZ Y CONCIENCIA NEGRA 1959-1967

LEROI JONES
(AMIRI BARAKA)

TRADUCCIÓN / **PATRICIO ORELLANA**

Jones, Leroi
Black music. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Caja Negra, 2013.
224 p. ; 20x14 cm.

Traducido por: Patricio Orellana
ISBN 978-987-1622-24-5

1. Música. 2. Estudios Culturales. I. Orellana, Patricio, trad. II. Título
CDD 780.9

Título original: *Black Music*
Publicado por Akashic Books, New York
(www.akashicbooks.com)

Imagen de tapa: Thelonious Monk en un concierto en Copenhague, 1963.

Agradecemos especialmente al fotógrafo Jan Persson
por la cesión de todas las imágenes de este libro.

© 1959, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 2010 Leroi Jones/Amiri Baraka
© Jan Persson por imágenes de tapa e interior
© 2013, Caja Negra Editora

Caja Negra Editora
Buenos Aires / Argentina
cajanegra@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Diseño: Juan Marcos Ventura

Producción: Malena Rey

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Para John Coltrane, el espíritu más pesado

INTRODUCCIÓN

Esta colección de ensayos, publicados originalmente en 1967, vio la luz durante un período caracterizado por una transición muy aguda y deseada. Como ocurre con todos los cambios: algunos fueron anticipados, otros sobrepasaron mis expectativas e incluso mi reconocimiento. Se pasó de un cambio cuantitativo, con el peso de una infinidad de ejemplos de nuevos paradigmas emergentes, a un cambio cualitativo, es decir al reconocimiento general de que, de hecho, lo nuevo había llegado. Sobre todo si tenemos en cuenta que lo que yo iba a llamar la "avant-garde" del jazz era conocido, hasta entonces, como "new thing" [la nueva cosa].

Mi ensayo "La avant-garde del jazz", de 1961, intentaba identificar a quienes yo pensaba que formaban parte de tal grupo y justificar por qué el nombre me parecía acertado. Pero a decir verdad este ensayo terminó sirviendo para dividir el libro (no cronológicamente, porque había sido escrito antes que cualquier otra pieza de las compiladas aquí): la primera parte se encargaba de los músicos que pese a ser ya reconocidos se mantenían activos; la siguiente, de aquellos a quienes yo identificaba con el término "new thing". Creo que fue Martin Williams el

primero que utilizó ese nombre, una vez que estábamos en el Five Spot disfrutando de la primera aparición de Ornette Coleman.

Yo escribía notas para discos, y artículos para revistas como *Down Beat*, *Metronome*, *Jazz Review* (la más nueva, la más progresista, la de más corta vida), así como para otras más vanguardistas como *Wild Dog* de Ed Dorn o *Kulchur*, de la que fui editor. Durante algún tiempo tuve incluso una columna regular en *Down Beat* llamada "Apple Cores". La mayor parte del tiempo actuaba como un difusor entusiasta de los músicos, ya conocidos, que consideraba más importantes, como Sonny Rollins, Miles Davis, Roy Haynes, Billie Holiday, pero especialmente de la música transportadora de Thelonious Monk y John Coltrane. En un momento yo vivía casi arriba del Five Spot, de modo que podía visitar noche tras noche la combinación históricamente alucinante de Coltrane y Monk, post-Miles Davis. "Es de aquí que sale la nueva ola", escribí entonces, "estas son las fuentes de la inundación que trae lo nuevo, como dijo Mao sobre la Revolución, puedo verla como un barco no tan distante en el horizonte".

La segunda sección de *Black Music*, que comienza con el ensayo "La avant-garde del jazz", incluye diversos perfiles de los jóvenes de la avant-garde que, según mi opinión, ya habían empezado a cambiar el rumbo de la música. Lo interesante es que, en este período, la agitación de la revolución real estaba diseminada por todo el planeta. Luego del éxito del Montgomery Bus Boycott a fines de 1956, Fidel Castro marchó sobre La Habana en 1959, Malcolm X apareció en televisión en 1960 –personalmente, fui a Cuba ese mismo año– cuando también comenzaba el movimiento estudiantil en Greensboro, Carolina del Norte... Es obvio, por lo tanto, que este espíritu mundial afectaba también a los músicos, a su música y a su audiencia.

Queríamos un cambio. Nos inspiraba la realidad de la gente que luchaba por progresos reales en todo el mundo. Y por la lucha que se había desatado en los Estados Unidos contra el racismo y la opresión nacional luego del asesinato de Malcolm X. Una de las razones por las que de repente dejé de escribir para la publicación más mainstream del jazz fue que en 1969 la *Down Beat* preguntó "¿Es LeRoi Jones racista?", ha-

ciendo referencia, exageradamente, debo suponer, al nacionalismo negro que envolvía mis palabras luego de lo de Malcolm.

Una de las últimas piezas de esta colección, "New Black Music", consistía originalmente en las notas que había escrito para la edición de un disco del concierto a beneficio que había organizado para el Black Arts Repertory Theater/School, que yo había inaugurado más o menos un mes después el asesinato de Malcolm en 1965, cuando huí, literalmente, del Greenwich Village y me mudé al Harlem. El disco, *The New Wave in Jazz*, grabado por Impulse (Bob Thiele) marcó el fin de una época y el comienzo de otra (luego de la muerte de Thiele, los de Impulse agregaron música que no se había publicado en la primera versión, borraron mis notas y tergiversaron el disco de modo de no tener que pagarme regalías como productor).

Pero la música y los músicos que escuché en estos años eran los portadores de la nueva era: traían la revolución y aquello que todavía no había llegado. El título del libro da cuenta del nacionalismo que guiaba lo que yo entendía que debía hacerse: que el pueblo afroamericano reclamara esta música como nuestro legado y tesoro, y que valorara las canciones como himnos históricos de nuestras vidas y de nuestras luchas.

La revolución específica que realizaban estos músicos se dirigía contra la prisión de la mediocridad americana de Tin Pan Alley. ¡Abajo la canción pop! ¡Abajo los cambios de acorde regulares! ¡Abajo la escala temperada! El énfasis microtonal, modal, afroasiático estaba en todas partes. Ahora tocarían libremente. ¿Libremente? Por supuesto: había sido nuestra filosofía, nuestra ideología, nuestra estética, desde la esclavitud. Y en este momento de la historia lo gritábamos de nuevo: *¡Free jazz! ¡Freedom Suite! ¡Freedom Now!*

Black Music identifica a los jóvenes guerreros de nuestro ejército de música libre. Las fuentes: Monk, Trane. La presentación de Wayne Shorter fue la primera, porque lo conocía desde antes, dado que crecimos juntos en Newark. Pero Ornette Coleman, Cecil Taylor, Dennis Charles, Archie Shepp, Albert Ayler, Sonny Murray, Bobby Bradford, Don Cherry, Pharoah Sanders, Eric Dolphy, Oliver Nelson, Ed Blackwell, Scott LaFaro, Charlie Haden, Wilbur Ware, Billy Higgins, Buell

Neidlinger, Freddie Hubbard, Grachan Moncur III y Earl Griffith eran la "avant-garde", y había otros que no menciono, y algunos ya han muerto. En el momento en que escribo esta introducción para *Black Music*, en 2009, sin embargo, Ornette, Cecil, Archie, Pharoah, Wayne, Charlie Haden, Sonny Murray y Bobby Bradford están tocando todavía.

A pesar de la matriz cultural reaccionaria que ocultó gran parte de esta música durante los años de Reagan y Bush, y que produjo la hegemonía del retraso cultural y artístico del jazz fusión y de "Kenny Elevator", del rock superficial y del rap más vacío –y que hizo que muchas veces, incluso en Nueva York, pasáramos semanas enteras sin ver a ninguno de los nuevos– hay en estos días algunos signos de que otra nueva ola viene en camino.

Amiri Baraka
28 de agosto de 2009

EL JAZZ Y LA CRÍTICA BLANCA (1963)

La mayoría de los críticos de jazz han sido americanos blancos, mientras que los músicos más importantes no. Esto puede parecerle a mucha gente una realidad más o menos simple, o al menos una realidad perfectamente explicable en los términos de la historia social y cultural de la sociedad norteamericana. Y resulta obvio por qué hay apenas dos o tres críticos o escritores negros que se ocupan del jazz, si uno entiende que hasta hace relativamente poco los negros que podrían haber sido críticos, aquellos provenientes de la clase media, no se interesaron por la música. O al menos por el jazz, que para la clase media negra solo ha perdido algo de su estigma recientemente –aunque por supuesto todavía no es tan popular como cualquier insípido producto musical sancionado por el gusto de la mayoría blanca. El jazz estaba guardado, hasta hace poco, junto a tantos otros esqueletos que los negros de clase media conservan en el closet de su psiquis, entre sandías y ginebra, y su ruido no permitía acallar su miseria ni el odio por sí mismos. Como me dijo una vez un profesor de la Howard University cuando era estudiante: "¡Es increíble la cantidad de mal gusto que hay en el blues!". Pero es justamente este "mal gusto" del que hablaba este

señor lo que ha salvado a la mejor música negra de patinar de manera estéril en la caja de resonancia de la cultura media norteamericana. Y en gran medida esa cantidad de "mal gusto" permaneció siempre ahí porque los negros responsables de la mejor música fueron conscientes de sus identidades como norteamericanos negros y nunca quisieron, como en el caso de los negros de clase media, transformarse en norteamericanos monótonos e indistintos (por supuesto que esto no significa que no haya habido importantísimos músicos negros de clase media. Desde la época de Henderson, su cantidad ha crecido enormemente en el jazz).

Los negros tocaron jazz como en su momento cantaron blues o, aun antes, gritaron cánticos en aquellos campos anónimos, puesto que era una de las pocas áreas de expresión humana a su disposición. Los negros que sintieron el impulso del blues, y luego del jazz, como un medio de expresión específico, se volcaron naturalmente hacia la música. Eran menos las consideraciones sociales, extra-expresivas, que podían descalificar a un negro que quisiera ser músico de jazz que las que existían para un negro que intentara ser escritor (o incluso ascensorista). Cualquier negro que tuviera alguna ambición literaria, en la primera mitad de este siglo, debía desarrollar una lealtad tan poderosa hacia los sacramentos de la cultura norteamericana de clase media, que la idea de escribir sobre jazz probablemente lo horrorizara.

En cualquier caso, hubo muy pocos críticos de jazz en los Estados Unidos hasta los años 30, y todos fueron en gran medida influidos por lo que Richard Hadlock llamó "la actitud de sorpresa cuidadosamente documentada", típica de los primeros críticos europeos serios. Estaban también influidos, por supuesto y más profundamente, por las costumbres sociales y culturales de su propia sociedad. Y es natural que su crítica, cualquiera fuera su intención, resultara un producto de aquella sociedad, o reflejara al menos algunas actitudes y pensamientos de esa sociedad, aun si no estaban relacionadas directamente con el tema del que escribían: la música de los negros.

El jazz, como música negra, existió, hasta la época de las big bands, en el mismo nivel sociocultural que la subcultura de la que emergió. La

música y sus fuentes eran secretas en lo que concernía al resto de los Estados Unidos, del mismo modo que la vida real de los negros en los Estados Unidos era un secreto para el norteamericano blanco. Los primeros críticos blancos fueron hombres que intentaron, consciente o inconscientemente, entender este secreto, del mismo modo que los primeros músicos de jazz blancos serios (Original Dixieland Jazz Band, Bix, etc.) intentaron no solo entender el fenómeno de la música de los negros sino también apropiársela como modo de expresión para sí mismos. El éxito de esta "apropiación" señaló la existencia de una música norteamericana, allí donde antes había una música negra. Pero los músicos blancos tenían una ventaja con la que rara vez contaron los críticos blancos. El compromiso del músico blanco con el jazz, su preocupación máxima, les indicaba que las actitudes subculturales que habían producido esta música como una expresión profunda de los sentimientos humanos podía ser *aprendida*, sin necesidad de pasar por un rito de sangre secreto. Y la música de los negros es esencialmente la expresión de una actitud, o una colección de actitudes, acerca del mundo, y solo secundariamente sobre el modo de hacer música. El músico de jazz blanco entendió esta actitud como un modo de hacer música, y la intensidad de este entendimiento produjo a los "grandes" músicos de jazz blancos, y los sigue produciendo.

Generalmente los críticos se han preocupado primero por la *apreciación* de la música antes que por entender la actitud que la produjo. Esta diferencia implica que el potencial crítico de jazz solo debía apreciar la música, o lo que él creía que era la música, y no debía entender o preocuparse por las actitudes que la producían, excepto quizás como una consideración sociológica. Esta última idea es, ciertamente, la que produjo la condescendencia "invertida", conocida como "Jim Crow".[1] El peyorativo "ustedes los negros sí que tienen ritmo" dejó de ser un es-

1. Se refiere a las leyes conocidas como "Jim Crow", que dictaban la segregación racial en los estados del sur de los Estados Unidos. El término inverso, "Crow Jim", forjado hacia los años 60, denomina una actitud de condescendencia hacia los negros por parte de los blancos. [N. del T.]

tereotipo sencillamente porque se lo propone como un rasgo positivo. Pero esta actitud "Jim Crow" no fue un error tan evidente o amenazante en la crítica de jazz como lo fue otra manifestación del fracaso de los críticos blancos para concentrarse en la actitud del jazz y el blues más que en su apreciación condicionada de la música. El peor error en este abordaje es que se desentiende demasiado ingenuamente de la intención social y cultural de esta música. Busca definir el jazz como un arte (o un arte folclórico) que no ha emergido del seno de ningún tipo de filosofía sociocultural.

Damos por supuesto el medio social y cultural y la filosofía de los que emergió Mozart. Como occidentales, el pensamiento sociocultural del siglo XVIII europeo nos llega como un legado histórico continuo, y constituye una parte orgánica de Occidente en el siglo XX. La filosofía sociocultural de los negros en los Estados Unidos (como un fenómeno histórico continuo) no es menos específico ni menos importante para cualquier especulación crítica inteligente acerca de la música que salió de ella. Y de nuevo: no es esta una súplica por mejores análisis sociológicos del jazz, pero lo cierto es que esta música no puede ser completamente entendida, en términos críticos, sin que se preste algo de atención a las actitudes que la produjeron. La filosofía de la música de los negros es lo más importante, y esta filosofía es solo parcialmente el resultado de la disposición sociológica de los negros en los Estados Unidos. Hay, por supuesto, muchas más cuestiones.

El análisis estrictamente musicológico del jazz, que ha venido siendo favorecido últimamente, es un modo de crítica tan limitado como el estrictamente sociológico. Una persona que transcriba cualquier solo de jazz o blues no tiene ninguna posibilidad de capturar lo que en efecto son los elementos más importantes de la música (la mayoría de las transcripciones de las letras de blues son igualmente frustrantes). Una notación impresa de cualquier solo de Armstrong o de Thelonious Monk no nos dice casi nada, excepto acerca de la futilidad de la musicología formal a la hora de hablar de jazz. No es solo que la mayoría de los efectos del jazz sean imposibles de transcribir, sino que también cada nota

significa algo que es adyacente a la notación musical. Las notas de un solo de jazz existen en una notación solo por razones musicales. Las notas de un solo de jazz, cuando aparecen, existen como tales por razones que son musicales solo de manera concomitante. Los alaridos de Coltrane no son "musicales", pero son *música*, y una música muy conmovedora. Los gritos de Ornette Coleman son musicales solo una vez que se comprende la música que su actitud emocional intenta crear. Esta actitud es real, y quizás sea el aspecto más singular e importante de su música. Mississippi Joe Williams, Snooks Eaglin, Lighnin' Hopkins tienen actitudes emocionales diferentes a Ornette Coleman, pero todas estas actitudes son partes continuas de la biografía histórica y cultural del negro tal y como existe desde que hay negros en los Estados Unidos, y de una música que se le asocia y que no existe en ninguna otra parte del mundo. Las notas *significan algo*: y ese algo es, más allá de sus consideraciones estilísticas, parte de la psiquis negra tal y como esta dicta las diversas formas de la cultura de los negros.

Otro defecto incurable de gran parte de los textos sobre jazz de los últimos años consiste en que, en su mayoría, los escritores, los críticos de jazz, no han sido otra cosa que intelectuales (en el sentido más completo del término). Muchos críticos de jazz empezaron escribiendo como un hobby; muchachitos audaces de la pequeña burguesía norteamericana cuya única reivindicación consistía en creer que ellos entendían esa música porque sabían que era *diferente*; o quizá porque alguna vez uno se animó a visitar un barrio de negros para escuchar cómo su instrumentista favorito blasfemaba contra la música occidental. La mayoría de los críticos de jazz eran (y son) norteamericanos no solo de clase media sino también de una formación cultural media. Y la ironía es que, precisamente por esto último, gran parte de la crítica de jazz tiende a establecer estándares de excelencia típicos de la clase media, pero para una música que en sus manifestaciones más profundas es intensamente la antítesis de estos estándares; de hecho, muy frecuentemente va directamente en contra de ellos. (Imaginemos, como una analogía, que la mayoría de los críticos de la música occidental formal fueran negros pobres y sin educación.) Un crítico solo puede hablar de la "here-

jía del bebop" si desconoce por completo los catalizadores psicológicos que hicieron que esa música fuera el registro exacto del pensamiento cultural y social de toda una generación de norteamericanos negros. Las estéticas del blues y del jazz, para ser comprendidas, deben ser observadas en su contexto lo más ampliamente posible. El bebop fue hecho por personas. La pregunta que se debe hacer la crítica es: *¿por qué?* Pero es justamente este "¿por qué?" de la música negra lo que ha sido ignorado o malentendido consistentemente; y es una pregunta que no puede ser respondida sin antes comprender la necesidad de hacérsela. El jazz contemporáneo ha empezado a retomar, en los últimos años, algo de la anarquía y la excitación de la época del bebop. Los movimientos del cool y del hard bop/funk de los cuarenta parecen dolorosamente mansos, incluso decadentes, si se los compara con la música que Ornette Coleman, Sonny Rollins, John Coltrane, Cecil Taylor y otros han venido haciendo. Y de los pioneros del bop, solo Thelonious Monk ha sabido mantener sin lugar a dudas la creatividad viciosa con la que apareció en la escena del jazz en los cuarenta. La música cambió una vez más, por muchas de las mismas razones básicas por las que había cambiado veinte años atrás. El bop fue, hasta cierto punto, una reacción de los músicos jóvenes contra la esterilidad y la formalidad que había adquirido el swing al incorporarse como parte formal de la cultura americana mainstream. El jazz más reciente al que se conoce como "new thing" es en gran medida una reacción ante el hard-bop-funk-groove-soul, el cual a su vez parecía en su momento protestar contra la apropiación de los elementos del blues en el cool jazz y el jazz progresivo. El funk (groove, soul) se ha vuelto tan formal y trillado como el cool jazz o el swing, y las oportunidades para una expresión creativa dentro de esa forma se han reducido casi a cero.

Los críticos deben poder aislar y entender las actitudes y la filosofía emocional contenidas en "la nueva música" antes de intentar cualquier consideración sobre el *valor* de esa música. Más tarde, por supuesto, siempre se vuelve más fácil caracterizar las inclinaciones emocionales que han dado forma a movimientos estéticos anteriores. Después de los hechos se trabaja y se piensa de manera más fácil. Por ejemplo, un es-

critor que escribió las notas para un disco de John Coltrane mencionó cuán difícil le había resultado apreciar a Coltrane hasta ese entonces, del mismo modo que le había sido difícil apreciar a Charlie Parker cuando apenas apareció. Cito: "Me gustaría ser uno de esos sabios que pueden decir 'Bird me encantó la primera vez que lo escuché'. A mí no. La primera vez que escuché a Charlie Parker me pareció que era ridículo...". Bueno, esa me parece una confesión muy noble y todo lo que quieran, pero la responsabilidad sigue siendo del escritor y de ningún modo le compete a Charlie Parker o a lo que él estaba intentando hacer. Cuando ese escritor escuchó a Parker la primera vez, sencillamente no entendió *por qué* Bird tocaba de esa manera, ni tampoco esto le pudo haber parecido importante. Por supuesto que, ahora, decir que al principio a uno no le pareció que la música de Bird fuera demasiado interesante, etc., etc., se ha vuelto un modo de snobismo invertido. El punto, me parece, es que si la música tiene algún valor hoy, entonces seguramente también lo tenía antes. Los críticos deben colocarse en una posición desde la cual poder decir si algo vale o no la pena, y con suerte en el momento mismo en que aparece. Si se equivocan constantemente, ¿para qué sirven?

La crítica de jazz, tal como ha existido en los Estados Unidos, muchas veces sirvió meramente para confundir lo que realmente estaba ocurriendo con la música en sí misma –las lamentables arengas que se propagaron durante los cuarenta, a través de las cuales dos "escuelas" de críticos batallaban acerca de cuál era el "verdadero jazz", si el nuevo o el tradicional, nos proveen un desagradable ejemplo de aquello. Un crítico que elogia a Bunk Johnson a expensas de Dizzy Gillespie no es un crítico; pero tampoco lo es uno que le pega a Bunk para alabar a Dizzy. Si estos críticos reorganizaran (si pudieran) su pensamiento tratando de entender primero por qué cada uno de estos músicos toca del modo en que lo hace, y consideraran la filosofía en constante evolución que nutrió los ejemplos más profundos de la música negra a través de su historia, entonces tal tipo de pensamiento sería imposible.

Nunca me ha dejado de asombrar y enfurecer que, en los años cuarenta, un crítico europeo pudiera ser tan arrogante e irreflexivo como

para decirle a los músicos jóvenes norteamericanos serios que lo que ellos estaban sintiendo (una consideración que existe antes de la música, y sin ella) era falso. Lo que ocurría era que, aunque los críticos blancos conservadores habían estado al tanto de la música negra durante tan solo tres décadas, intentaban ya entonces formalizarla e institucionalizarla. Es una idea horrible. La música estaba ya en peligro de ser forzada a formar parte de esa pila de basura y objetos admirables que Occidente reconoce como *cultura*.

Recientemente, aparecieron las mismas actitudes de cara a una nueva redefinición de la forma y el contenido de la música negra. Se han empleado términos como "anti-jazz" para describir a la gente que está haciendo la música más excitante que se ha producido en este país. Pero, como se preguntaba el crítico A. B. Spellman, "¿qué es esto del anti-jazz, y quiénes son estos blanquitos que se arrogan el rol de guardianes de los blues del ayer?". Es realmente tan simple como eso. ¿Qué significa "anti-jazz"? ¿Quién acuñó el término? ¿Cuál es la definición de jazz? ¿Y quién está autorizado a ofrecer una?

Leer una gran cantidad de vieja crítica de jazz es en general como ponerse al día con el malestar social y cultural que define al burgués de mal gusto en los Estados Unidos. Incluso cuando releo a alguien tan inteligente como Roger Pryor Dodge en el viejo *Record Changer* ("Jazz: its rise and decline", de 1955) me pongo furioso o directamente histérico. Cito un fragmento: "Digamos llanamente que no hay ningún futuro para el jazz en el bop...", o "los boppers, los cools y los progresivos están sin dudas estimulando una disolución, con sus caprichos de un mundo anti-jazzero. Los revivalistas, por el otro lado, han dado un paso en la dirección correcta". Suena casi como teoría política. Aquí está Don C. Haynes en el número de *Down Beat* del 22 de abril de 1946, en una reseña de *Billie's Bounce* y de *Now's the Time* de Charlie Parker: "Estos dos discos son puro mal gusto y fanatismo mal aconsejado..." y "Estas son las cosas que han arrojado a muchísimos músicos jóvenes impresionables por la borda, y que los han dañado de manera irreparable. Esto puede ser tan nocivo para el jazz como Sammy Kaye". Hace que uno se sonroje de vergüenza...

Por supuesto que ha habido unos pocos críticos de jazz muy finos, y los sigue habiendo. La mayoría han sido historiadores. Pero la mayor parte de la crítica de jazz es del nivel de los ejemplos que cité. Nostalgia, falta de entendimiento o una imposibilidad de contemplar la validez de propuestas emocionales redefinidas, que reflejan cambios en la psiquis de los negros contrarios a lo que un crítico puede llegar a creer que el negro debe sentir: todos estos fracasos desafortunados se han transformado muchas veces en posturas críticas o estéticas. Una estética cuyos criterios están conectados de manera irrevocable con la glosa continua que la mayoría de los norteamericanos blancos han tejido acerca de la vida de los negros en los Estados Unidos. La crítica blanca ha sido incapaz de entender, por ejemplo, que Paul Desmond y John Coltrane representan no solo modos divergentes de pensar la música, sino también, y más fundamentalmente, dos modos diferentes de ver el mundo, y estas ideas han estado en la base de la mayoría de los errores establecidos que nos venden diariamente como crítica inteligente. La necesidad de la música de Coltrane debe ser entendida incluso antes de ser expresada en forma de música. La música es el resultado de la actitud, de la postura. Del mismo modo que los negros crearon el blues y no otra gente, gracias a su particular modo de ver el mundo. Solo una vez que se haya delineado esta actitud como una filosofía social continua y en constante evolución, y directamente atribuible al modo en que el negro responde al paisaje psicológico que es su entorno occidental, la crítica de la música negra va a acercarse a desarrollar una estética tan válida y consistente como la crítica de otros campos del arte occidental.

Hasta ahora ha habido solo dos dramaturgos americanos, Eugene O'Neill y Tennessee Williams, tan profundos e importantes para la historia de las ideas como Louis Armstrong, Bessie Smith, Duke Ellington, Charlie Parker u Ornette Coleman, pero existe una cantidad de crítica teatral mucho más válida y consistente que la que hay acerca de la música negra. Y eso se debe simplemente a que existe una tradición de crítica dramática de la que, si bien ha venido mayormente de Europa, cualquier crítico norteamericano inteligente puede echar mano. En la crítica de jazz

no hay posibilidad de contar con ayuda de ninguna teoría o tradición europeas. La música de los negros, como los negros mismos, es estrictamente un fenómeno norteamericano, y debemos por lo tanto establecer criterios de valor y de excelencia estética que dependan de nuestro conocimiento nativo, y del entendimiento de las filosofías y referencias culturales subyacentes que produjeron al blues y al jazz, para poder engendrar una escritura crítica válida. Tal vez ya sea hora de empezar.

MINTON'S (1962)

Hoy en día es casi imposible saber qué es lo que pasaba en Minton's durante los primeros años 40. Hay tantas historias contradictorias, muchas contadas por personas que no pudieron conocerlo. Pero en mi adolescencia el mito decía más o menos así: "Alrededor de 1942, luego de que el jazz clásico lograra sus conquistas, un grupo pequeño solía juntarse cada noche en un club del Harlem llamado Minton's Playhouse. Estaba formado por jóvenes de color que, a diferencia de otros músicos, ya no se sentían a gusto en la atmósfera de la música 'swing'. Se estaba tornando urgente conseguir un poco de aire en un adornadísimo palacio que pronto se convertiría en una prisión. Ese era el objetivo del trompetista Dizzy Gillespie, el pianista Thelonious Monk, el guitarrista Charlie Christian (que moriría antes de que los esfuerzos del grupo dieran sus primeros frutos), el baterista Kenny Clarke y el saxofonista Charlie Parker. Excepto Christian, todos eran pobres, desconocidos y poco atractivos: pero Monk estimulaba a sus compañeros con el descaro de sus armonías, Clarke creó una nueva forma de tocar la batería, y Gillespie y Parker arremetían con unos estribillos que le parecían desquiciados a toda la gente que los iba a escuchar. El bebop estaba naciendo".

Suena casi como el comienzo de la literatura norteamericana moderna entre los emigrados en París. Pero esta es la leyenda que llenó casi toda mi adolescencia. De todos modos, como dijo Thelonious Monk: "Es cierto que el jazz moderno empezó a ser popular probablemente ahí, pero algunas de estas historias y artículos refieren lo que pasó en el transcurso de diez años como si hubiera ocurrido solo en uno. Colocan a toda la gente en un mismo lugar y en una misma época. He visto a prácticamente todo el mundo en Minton's, pero tocando. No es que daban conferencias".

Minton's abrió en 1940 en la calle 118, en el Hotel Cecil. Teddy Hill, el líder de la banda, estaba a cargo del lugar, y por lo tanto era natural que un montón de músicos pasaran por ahí cada vez que podían. Incluso antes de que empezaran las sesiones de bop, los músicos que estaban trabajando a un par de cuadras en el Apollo venían después de su último show, o a veces entre shows, y se sentaban con el que estuviera ahí. Los lunes eran la mejor noche para sesiones abiertas, porque muchos músicos no tenían que hacer sus fechas habituales. Charlie Christian generalmente venía en taxi desde Midtown, donde trabajaba con Benny Goodman, después de su último set, se sentaba en la grada sin importarle quién estuviera tocando, y se quedaba hasta las cuatro de la mañana, que es cuando el lugar supuestamente cerraba (cuando realmente cerraba los músicos se iban más arriba a Monroe's).

Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster, Roy Elridge y un montón de músicos viejos iban también, aunque una de las historias de Minton's decía que Roy dejó de ir cuando Gillespie paró de imitarlo y empezó a tocar a su manera. Todas las noches pasaba algo, pero los lunes eran otra cosa porque el público era tan hip como los músicos. De hecho, gran parte de los espectadores fueron, después de un tiempo, músicos ellos también.

Debió haber habido una gran sensación de libertad, y la excitación que viene de la mano de la expresión individual, dado que todo esto comenzó en plena Era del Swing, cuando el arreglador, y no el solista, era el hombre más importante para el jazz. Había buenos solistas en las bandas de swing más populares, pero incluso en las buenas bandas el arreglo

llevaba a los solistas como si fueran un saco Bellevue. Pero Minton's era el lugar donde estos músicos jóvenes podían levantarse y soplar todo lo que tenían en el cerebro durante la noche entera, y la experimentación llevaba a la innovación. Muchos músicos, luego de un lunes, se iban de Minton's asegurando que Monk, Bird, Dizzy, Klook y los otros se hacían los "raros" a propósito para poder quedarse con el escenario para ellos.

El bop también tenía un elemento de protesta social distinto, no solo en el sentido de que era una música que parecía antagónica e inconformista, sino también porque los músicos eran escandalosamente francos acerca de lo que creían. "Si no te gusta, no escuches", era la actitud, y me parece ahora lo más racional que uno puede decir. Estos músicos no querían ser considerados "intérpretes", a la manera de los músicos del Cotton Club, sino como músicos a secas. Y esto era, para mucha gente, un cambio de énfasis imperdonable. Los chistes sobre los beboppers eran tan frecuentes a fines de los cuarenta como lo son ahora los chistes sobre beatniks. Estos negros eran considerados "raros" y "profundos"; los anteojos bebop y la barba candado completaban la imagen.

Tuvieron que pasar cuatro años para que la música que había crecido en Minton's (y Monroe's) fuera escuchada por mucha gente, dado que había una prohibición que recaía sobre las grabaciones en esa época. De todos modos, el rumor circuló de boca en boca: en el Uptown se estaba cocinando algo grande. En 1944, cuando Gillespie y Parker comenzaron a grabar y a tocar en los clubes de la calle 52, todo el mundo del jazz se dio vuelta para verlos –y el mundo del "no-jazz" también.

Hoy en día, Minton's sigue poblado de sonidos, pero de ninguna manera son "lo nuevo" ni la vanguardia. En general, los grupos que van a Minton's son réplicas vivientes de lo que era altamente experimental veinticinco años atrás. Son grupos más "socialmente" aceptables: jazz mainstream para un oyente mainstream del Uptown.

El nuevo jazz, en todas sus formas, está en el Downtown, en el Lower East Side, en lofts, clubes pequeños y bohemios, aunque ha habido algunos esfuerzos recientes por llevar las nuevas expresiones del alma negra de nuevo a casa.

LA OSCURA DAMA DE LOS SONETOS: BILLIE HOLIDAY (1962)

Nadie fue más perfecto que ella. Nadie más dispuesto a fracasar. (Si el fracaso es una cosa que puede ser alcanzada por la luz. Una vez que lo has visto, o que has sentido lo que sea que ella haya conjurado para que creciera en tu carne.)

En cuanto ella dejaba de cantar, quedabas librado a tu propio destino. En cuanto lo que ella era aparecía en su voz, escuchabas y hacías tus propias promesas.

Más de lo que he querido decir, ella siempre lo dijo. Más allá de lo que ella nunca sintió, está lo que llamamos fantasía. La emoción está dondequiera que vayas. Ella se quedó en la calle.

El mito del blues proviene de la gente. Aunque otros inventen categorías, nadie lo entiende. Un hombre me dijo que lo que Billie Holiday cantaba no era blues –y sabía de lo que hablaba. OK, me pregunto qué había visto ella para darle esa forma a su voz, qué había en su vida que le impulsara tanta tragedia, tanta agonía desesperanzadora y final. O miramos la otra cara de la moneda y ella canta "Miss Brown to You". Y ninguno de ustedes se atrevería a cruzársela. Un ojo cerrado, y sus

brazos balanceados, como si todas las mujeres fueran tan distantes. O se pudieran reír así.

Incluso en la risa, algo distinto al brillo completaba el sonido. Una voz que crecía, desde el instrumento de una cantante hacia el de una mujer. Y de ahí (esos últimos discos que la crítica dice que son malos), a un paisaje negro de necesidad y, quizás, de deseo sofocado.

A veces da miedo escuchar a esta dama.

EL MONK RECIENTE (1963)

La portada de la revista *Time* del 25 de Noviembre de 1963 iba a estar ilustrada con un retrato de Thelonious Monk. Pero se la reemplazó por otra cuando el presidente Kennedy fue asesinado. La portada de Monk iba a estar acompañada por una biografía especial, bastante extensa, que se suponía que iba a presentar por fin a Monk, oficialmente, a la sociedad más distinguida.

Uno inmediatamente piensa en otro músico de jazz que fue presentado de esa manera, Dave Brubeck, y aunque parece imposible que Monk pudiera recibir tal "aceptación", y con ella el botín del que Brubeck gozó junto con su canonización, no incurriría en un optimismo demasiado extremo si predijera un crecimiento en la cuenta bancaria de Monk, como resultado de tamaña exposición, aunque no fuera seguro que la portada aparecería. Pero el hecho de que la portada fuera programada significa que las fortunas de Monk están todavía en ascenso. La idea de ver el rostro de Thelonious Monk en la tapa de la revista *Time* hubiera parecido una broma salvaje unos años atrás. De hecho, cuando vi un boceto de lo que sería la portada, mi primera reacción fue pensar que alguien estaba in-

tentando tomarme el pelo. Todavía no estoy seguro de que no haya sido así.

Pero lo que permanece como un misterio, aunque no del todo, son las razones para que Lucifer haga tal cosa. ¿Qué puede querer decir? (Uy, se dieron cuenta de que tienen que estar *au courant*, como todo el mundo.) Uno entiende que *Time* promueva a alguien como Brubeck, que puede darse crédito por haber incorporar las fugas en el jazz y conseguir la atención de estudiantes universitarios norteamericanos, y cuyo bagaje cultural integral seguramente les caería bien a los editores de la revista, quienes pueden introducir a Brubeck en las casas de sus lectores como un genio de la Nueva Cultura. Pero incluso si tenemos en cuenta la aceptación cada vez mayor de Monk por parte de los que imponen tendencias en el jazz, o la circulación de su nombre a través de una audiencia cada vez más grande debido a sus discos para Columbia, creo que es todavía asombroso el hecho de que la gente de *Time*, es decir, una importante franja de la población norteamericana llamada "culta", ahora tenga alguna idea que puede conectar con Thelonious Monk.

¿Y qué significa esto? ¿Ha sido Monk por fin invitado a subir al estrado principal de la cultura popular? Si ese fuera el caso, uno entonces se pregunta por qué no han puesto a Miles Davis en la tapa, si es evidente que luego de sus últimos esfuerzos para Columbia Davis ha entrado en el mercado definitivamente. Pero Monk es propiedad de Columbia también, e igualmente accesible a través del club de discos, etc. Es decir, su música está abierta a los gustos más fortuitos. Pero bueno, también la música de Mozart.

No creo que la idea de que el éxito es más difícil de manejar que el fracaso sea totalmente falsa. Seguramente casi todo el mundo conoce algún ejemplo, dentro de los distritos del jazz norteamericano, de un artista o intérprete que, en el momento en que llegó a la cima, dejó de producir o empezó a imitarse a sí mismo de manera tan espantosa que sus discos viejos acabaron por tener más valor que los últimos o que las actuaciones en vivo. Hay hordas de tipos así, en todas las áreas, en los Estados Unidos. Es una de las especialidades de este país.

De modo que Monk, podría pensar alguien que le echara una mi-

rada a su caso, ha caído en una trampa y le va a pasar algo malo a su estilo. Entró al Five Spot para lo que luego fue una estancia de seis meses. Ese hecho por sí mismo podría haber acabado fácilmente con muchos músicos, si pensamos en el aburrimiento que puede llegar a causar un período tan largo, especialmente bajo el martilleo constante de una audiencia solo ligeramente interesada –y cuya presencia es, para cualquier club, el símbolo de su éxito.

Pero Monk es más fuerte que cualquiera de estas posibles detracciones de su arte. Él es un hombre viejo, en el sentido de alguien que tiene experiencias a su disposición de las cuales cualquier pianista, u hombre, para tal caso, podría aprender algo. *Down Beat* dice que Bill Evans es el pianista más influyente de la actualidad. Dentro de sus oficinas editoriales, supongo yo. La influencia de Monk permea todo el universo del jazz hoy en día, y ninguno de los hechiceros más jóvenes que están empezando a florecer ha podido escapar completamente a Thelonious. Los músicos jóvenes como Cecil Taylor, Archie Stepp, Ornette Coleman, Don Cherry, Eric Dolphy y muchos otros reconocen y demuestran constantemente su enorme deuda con Monk. De hecho, de todos los grandes del bop, la influencia de Monk solo es superada por la de Charlie Parker entre los músicos más jóvenes.

Aunque Monk debería ser considerado como un maestro del jazz, ya que apiló credenciales desde los primeros días, por ejemplo en Minton's y contribuyendo a las innovaciones que trajo el hard swing, no fue sino hasta hace relativamente poco que empezó a recibir algún tipo de reconocimiento. A pesar de que, sin dudas, todavía haya algunos ciudadanos educados, hayan leído *Time* o no, que piensen que Monk es incomprensible. Siempre gozó de una reputación fuerte entre los músicos, pero quizás su aceptación más amplia comenzó durante su estancia en el viejo Five Spot a finales de la primavera y el verano de 1957, con aquel hermoso cuarteto conformado por John Coltrane, Wilbur Ware y Shadow Wilson. Cualquier persona que haya sido testigo de la transformación que le produjo a John Coltrane (la primera noche tuvo problemas con *todos* los temas) el hecho de tocar con Monk, entenderá la profundidad y completitud musical que le puede aportar

a un músico la influencia de Monk. No es una locura pensar que, antes del trabajo con Monk, Trane era un saxofonista bastante hip, pero luego de esa experiencia, tuvo la oportunidad de volverse un gran músico y de influencia innegable.

Cuando Monk tocó por primera vez en el nuevo Five Spot, los dueños dijeron que estaría tocando ahí "hasta que él quisiera". Monk salió y se compró un piano nuevo, que luego de su larga estancia allí tenía cientos de rayones, e incluso tajos porque Monk, al pegarle a las teclas, golpeaba la madera con su anillo enorme, o la rasgaba con sus uñas.

"Nadie", dijo Joe Termini, el dueño, junto con su hermano Iggy, del Five Spot, "trae gente tan asiduamente como Monk". Y esto pareció muy cierto durante los seis meses que pasó en la nueva y brillante versión del viejo club de la calle Bowery. Casi todas las noches había un público de importantes proporciones, y los fines de semana estaba siempre lleno y radiante, con gente que muchas veces ocupaba hasta la calle. El público estaba conformado por estudiantes universitarios que asistían en manadas, especialmente los feriados, hippies, músicos, turistas y un para nada pequeño grupo de gente que se conocía entre sí, aunque fueran desconocidos para el resto: los monkfans. Por supuesto que una gran parte de la gente que iba y seguirá yendo a ver a Monk lo hacen movidos por una curiosidad saludable o insana de ver a un "raro", que es lo que la mística de este músico y de su música, aun si se distorsionó bastante al entrar en la periferia de la cultura mainstream, le han hecho creer a mucha gente que es Monk.

Desde luego que puede decirse que muchas de las acciones de Monk son extrañas... es cierto, pero son sin dudas muy propias de él. Es una figura muy singular: cada vez que lo vi llevaba un sombrero tipo Rex Harrison que no se sacaba en toda la velada. Hasta cierto punto, todos los viejos rumores que decían que Monk llegaba tarde a los trabajos, y que no podía sostener los conciertos, se disiparon en el Five Spot. Efectivamente, una estancia de seis meses era suficiente para probar que podía sostener un trabajo. Después de un tiempo, además, Monk hacía que sus empleadores y su audiencia se ajustaran a sus propios horarios; y si bien alguno podía pensar, si era la primera vez que iba al Spot, que

la música debía empezar algo más temprano, cualquiera que estuviera acostumbrado al horario sabía que Thelonious nunca llegaba antes de las once. En eso, sin embargo, era muy constante.

La rutina más familiar de Monk en el Five Spot consistía en entrar alrededor de las once y dirigirse inmediatamente al fondo, a la cocina, y luego a un cuarto en el que se deshacía de su abrigo para después volver rápidamente al club e ir directo a la barra. Munido de un bourbon doble, "o cualquier cosa", marchaba apresurado hacia el escenario y tocaba algo él solo. Podía ser "Crepuscule With Nellie" o "Ruby My Dear", o una versión lenta y hermosa de "Don't Blame Me", que solía terminar con sus mejores tintineos estilo James P. Johnson.

Luego de esta sección sin acompañamiento, Monk tomaba el micrófono y hablaba –lo cual sorprendía incluso a los monkfans, quienes estaban acostumbrados al comportamiento muy silencioso del pianista en el escenario. Pero los anuncios eran en su mayoría muy breves: algo como "y ahora, Frankie Dunlop va a tocar algo". Después Monk desaparecía en su cueva, y algunos fans que habían esperado durante horas para escuchar a Thelonious gruñían muy audiblemente, pero tendrían que esperar aún más hasta que terminara el resto del programa. Luego del únicamente sin acompañamiento de Dunlop, Monk regresaba al escenario, pero solo para decir "Butch Warren va a tocar un solo de bajo", y luego, haciendo un gesto a Warren, retirarse de nuevo a la cueva. A veces volvía y bailaba con el solo, o añadía "¡Bien ahí!". "Softly as in the Morning Sunrise" era lo que tocaba Warren generalmente.

Finalmente subía el grupo completo: Dunlop en la batería, Warren en el bajo y Charlie Rouse en el saxo tenor. Muchísimas noches, lo primero que tocaban todos juntos era "Sweet and Lovely", que empezaba como una lenta balada monkiana, pero que luego adquiría alas con el swing susurrante y el lirismo que le aportaba Charlie Rouse. Antes de que terminara la noche, era muy común escuchar ese tema tres o cuatro veces, pero nunca se desgastaba. Un set típico solía comprender más o menos cuatro temas, por ejemplo "Rhythm-a-ning", "Criss Cross", "Blue Monk", y solía terminar con "Epistrophy". Pero casi todo lo que se escuchaba durante cualquier noche eran piezas de Monk, ex-

cepto un par de standards como "Tea for Two", "Sweet Georgia Brown", o "Don't Blame Me", las cuales parecían inmediata y permanentemente transformarse en originales de Monk. Por lo general, sin embargo, tocaba temas como "Misterioso", "Straight, No Chaser", "Off Minor", "Well You Needn't", "I Mean You", "Evidence", y otras de sus ahora célebres composiciones.

El grupo es, hoy en día, una unidad musical de gran cohesión. Tienen un sonido al unísono que es inconfundible, y tocan de manera impecable. Monk y Rouse son los solistas, y cada uno tiene un solo en casi todos los temas; si bien a veces los otros dos músicos, Warren y Dunlop, se lanzan a un solo impresionante, la mayoría de las veces la fuerza solista proviene de Monk y Rouse. (Dunlop es un baterista deslumbrante, como un ligero bailarín de tap sobre la batería, que parece casi no tocar los parches; Warren es un bajista muy joven, muy promisorio, que todavía está buscando su propio camino, por fuera del trazado por Oscar Paterson.) La forma de tocar de Charlie es, por momentos, casi como un artefacto, lo cual puede resultar perjudicial, pero cuando Monk mete sus cuchillazos en esos diálogos tan pulidos, con acordes punzantes y a veces muy bizarros –aunque siempre correctos–, entonces Rouse se ve apurado a hacer cosas impresionantes, con elegancia y desenfado. Una noche en la que pasó esto durante "Criss Cross", Charlie se fue directamente al cielo de tan fuerte que tocaba...

De todos modos, a veces uno quisiera que el grupo de Monk no fuera tan impecable, y que él se rodeara de músicos que estuvieran dispuestos a ir un poco más lejos, a cavar un poco más hondo en la música, y que estuvieran a la altura de lo que las composiciones de Monk siempre apuntan como dirección.

El estilo de Monk es todavía notable: las cosas que puede hacer, y que hace casi todas las noches, aun cuando está desganado, son algo nunca visto. Incluso cuando juega con las teclas para encontrar un acorde que sacuda a alguien –en general, al resto de la banda–, la música que hace es singularmente excitante. Los críticos que hablan de las "habilidades técnicas limitadas" de este pianista (¿todavía quedan de estos?) deberían ser expulsados del club. Monk puede llegar a cualquier lugar

del piano que él crea necesario, y en cuanto al mero brillo de la ejecución, puede despacharse con arpegios muy impresionantes, a los que esos pianistas de "cien dedos" deberían prestar seriamente atención.

Cuando los otros músicos tocan sus solos, Monk usualmente se levanta y hace su numerito, detrás del piano, bebiendo algo ocasionalmente. Las contorsiones y mediavueltas a las que se entrega Monk detrás de ese piano son también parte de la música. Muchos músicos han mencionado hasta qué punto podían ir más lejos con su música si observaban a Monk bailando, y si seguían sus movimientos y sacudidas, dado que así entendían que aquel era el énfasis que Monk quería para el tema. A veces también pegaba un salto y se metía en el camarín detrás del escenario, y seguía bailando; y desde el bar era una locura verlo dar vueltas, entrando y saliendo del pequeño escenario. Uno solo veía la mitad del movimiento, porque luego él se pasaba al otro lado, y quedaba fuera de vista.

Una noche, luego del último tema del set, Monk se levantó del asiento, con las manos en la posición que habían asumido cuando terminó el número, y sin cambiar esta actitud (las manos extendidas como si las acabara de sacar de las teclas), se bajó del escenario y se arrastró lentamente hacia el fondo del club. Todo el mundo se detuvo y empezó a seguirlo con los ojos hasta que había dado media vuelta por todo el club. Monk detuvo su semicírculo justo en el centro del bar, y sin abandonar su actitud o alterar su movimiento llamó al barman, muy práctica y lógicamente, y le dijo: "Dame un trago". Alguien cerca mío dijo, sin dirigirse a nadie en particular, "Bueno, ahí va de nuevo".

Monk sigue así, tocando muy hermosamente, muy seguido, y dando clases de piano el resto del tiempo. (Para el último set de la noche, generalmente contaba con sus habilidades más notables, y por alguna razón, cuando ya no quedaba nadie excepto los bebedores más serios, y los oyentes más serios, él y el resto de la banda –dado que estos sentían lo que quería el líder– subían la apuesta hasta asustarnos.)

Monk es hoy un éxito, y no hay vuelta que darle, porque se trata de una persona y un músico que lo merece totalmente. Ha pagado más deudas, reales y mitológicas, que las que la mayoría de los músicos al-

guna vez imaginó poder pagar. De hecho, incluso en la cima de su éxito en el Five Spot, Monk debía bajar cada tanto al Downtown para arreglar cuestiones de su cabaret card,[1] y el rumor dice que toda esta rutina no era en realidad necesaria, pero que los tipos lo hacían ir hasta allá solo porque podían. Pero Monk ha entrado por la puerta grande de los Estados Unidos, y esto no le hizo perder la cabeza. Está todavía "ahí", y no muestra ningún signo de haberse convertido en nada que no fuera lo que es hace ya mucho tiempo.

La última noche en el Spot le pregunté cuándo iba a volver (lo estaba reemplazando Charles Mingus). Me dijo "nunca se sabe".

1. La cabaret card era el permiso requerido para trabajar en los clubes nocturnos de la ciudad de Nueva York –y su obligatoriedad rigió hasta fines de los años 60. [N. del T.]

TRES MANERAS DE TOCAR EL SAXO (1963)

Creo que hay muy poca gente cercana al jazz que discuta el hecho de que los tres saxofonistas más importantes de toda la historia hasta ahora han sido Coleman Hawkins, Lester Young y Charlie Parker. Por supuesto que ha habido otros saxofonistas importantes, pero estos tres hombres fueron mucho más que meros instrumentistas brillantes o improvisadores dotados; lo más importante es que fueron innovadores, y ejercieron una influencia muy duradera en sus contemporáneos y en cualquier músico de jazz que vino después, sin importar el instrumento que tocara. Del mismo modo en que era posible encontrar (y todavía se encuentran) pianistas o guitarristas que modelaron sus estilos según lo que había hecho Louis Armstrong en la trompeta, también se pueden encontrar diversos músicos haciendo usos curiosos, o no tan curiosos, de lo que han hecho Bean, Pres y Bird. La influencia de Charlie Parker es tan importante para los pianistas del post-bop como para los saxofonistas. Incluso un músico con una individualidad patente como el vibrafonista Milt Jackson debe admitir que ha sido muy influenciado por el ataque de Coleman Hawkins. Hay guitarristas y trombonistas cuyos estilos tienen una gran deuda con el estilo *cool*, siempre

tarde, detrás del beat, de Lester Young. Pero en cuanto a los saxofonistas, sería casi imposible encontrar alguno que no hubiera sido tocado por lo que lograron estos maestros.

Por supuesto, el modo en que cada saxofonista ha usado la influencia de Parker, Hawkins o Young ha sido bastante diferente. Hay algunos saxofonistas que se contentan con imitar, de manera casi exacta, o tanto como pueden, el estilo de uno de los innovadores. Pero los más imaginativos siempre son capaces de mantener sus propias personalidades de modo que el uso que hacen de, por ejemplo, Lester Young, sea interesante, e incluso conmovedor, por derecho propio. También hay algunos músicos muy finos que han logrado utilizar dos de los grandes estilos al mismo tiempo y obtener un resultado hermoso y singular de todos modos. Uno piensa inmediatamente en un tenor como Lucky Thompson, que parece haber entendido tanto a Hawkins como a Young de la misma manera, y que llegó a hacer un uso original de ambos conceptos antitéticos sobre cómo tocar el saxo tenor. Gene Ammons es otro tenor bastante fino que emplea tanto a Young como a Hawkins en su trabajo y emerge como un fascinante estilista. Charlie Rouse es otro. Y hay por supuesto muchos más. El punto es que para cada Paul Quinichette, por ejemplo, que se contentaba con imitar a Lester Young, o Sonny Stitt, que solo podía escuchar a Parker, o Chu Berry, que parecía abrochado a Hawkins, hubo otros músicos que fueron capaces de tomar algunas cualidades de dos de los innovadores, o incluso de los tres, luego del bebop y la emergencia de Charlie Parker como el tercer gigante del saxo, y modelar sus propios estilos personales.

Es posible rastrear el desarrollo y el predominio del saxo en el jazz si se cita lo que cada uno de estos tres hombres aportó. Coleman Hawkins es conocido para la mayoría de la gente del jazz como "el hombre que inventó el saxofón". Fue Bean el primero que hizo del saxo un instrumento respetable para los músicos de jazz. Antes de su aparición, el instrumento se usaba básicamente debido a su efecto novedoso en las bandas de bailes o esos grupos de hotel o de teatro conocidos como las Mickey Mouse Bands. Hawkins tomó el saxo e, inspirado por la técnica que Louis Armstrong usaba en la trompeta, desarrolló un

sonido grueso y un abordaje suave del fraseo, sobre el beat, que llevó al saxofón a destacarse como una voz en los solos de jazz. Y durante mucho tiempo, luego de la aparición de Hawkins, cualquiera que tocara el instrumento sonaba como él: no había caso.

Lester (Pres) Young llevó el saxo tenor a una posición quizás aún más autónoma en tanto instrumento solista. En lugar de emular el estilo de Hawkins, con su tono ancho, sobre el beat, y sus octavas, Pres, inspirado, como dijo, por el saxo C-melody de Frank Traumbauer, le puso un tono liviano, fluido y claro al instrumento. También le gustaba caer un poquito detrás del ritmo y acentuar esta inclinación quedándose más tiempo en lugares de la frase que eran en ese entonces inusuales, para luego zambullirse perezosa pero impecablemente de nuevo en la frase como si nunca hubiera dejado de tocar. El trabajo de Hawkins, impresionante como era, consistía en realidad en una extensión del estilo de Louis Armstrong en trompeta llevado hacia otro instrumento. Pero Young hacía por primera vez un tipo de música que era estrictamente "música de saxofón", y su sentido rítmico flexible y extraño otorgó un modelo para muchos de los músicos jóvenes que aparecieron en los 40 para producir esa música llamada bebop. A partir de Young, el jazz se fue convirtiendo cada vez más en una música "de saxofón", en el sentido de que los innovadores más importantes desde ese momento fueron saxofonistas. Desde los inicios del jazz, el instrumento solista clave había sido la trompeta, y trompetistas legendarios como Buddy Bolden, Freddy Keppart, King Oliver y Louis Armstrong fueron los más ilustres solistas. Pero Hawkins demostró cuán poderosamente se puede tocar jazz en el saxo, y Young hizo de la potencialidad del saxo el instrumento más expresivo de esta música.

Charlie Parker fue uno de los dos solistas más excitantes que el jazz ha visto hasta ahora; el otro, por supuesto, fue Louis Armstrong. Y como tal, él ha hecho a muchos músicos de jazz aún más conscientes del saxo. Después de Parker, los trompetistas, pianistas, guitarristas, bajistas, etc., todos intentaban sonar como él, del mismo modo que todos los instrumentistas en algún momento habían intentado sonar como Armstrong. Parker casi completó la conquista de la música a través del saxo, que Young

había iniciado. Después de Young, tuvimos a Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Miles Davis, Clifford Brown, todos trompetistas brillantes, pero los innovadores clave han sido saxofonistas. Y del mismo modo que Parker era el alma y el fuego de la era del bebop (de hecho la mayoría de los saxofonistas de hoy todavía están en deuda con él), son aún los saxofonistas los innovadores más feroces del jazz contemporáneo.

En este momento (1963) tres de los más audaces innovadores en el jazz son saxofonistas. Y hay una curiosa coincidencia: del mismo modo que con Hawkins, Young y Parker, se mantiene la proporción, y dos saxos tenores y un alto conforman el triunvirato. Los tenores son Sonny Rollins y John Coltrane. El alto es Ornette Coleman, el más controversial de los tres.

De los tres, Rollins ha estado más tiempo en la escena del jazz, dado que apareció con la segunda generación de boppers. Rollins, como cualquier otro de esa época, estaba profundamente afectado por la música de Charlie Parker, y su estilo en el tenor siempre exhibió esta influencia. Pero a mediados de la década del 50 Rollins desarrolló su propio estilo, y desde entonces se ha vuelto él mismo una influencia omnipresente para otros. De hecho, Rollins fue quizás la voz más fuerte en la reciente moda del hard bop. Se trató de una moda marcada por el "retorno" por parte de muchos músicos hacia lo que consideraban sus raíces (como una reacción a los timbres suaves y los arreglos rígidos del cool jazz). Los saxofonistas empezaron a emplear tonos más anchos y duros –y Rollins era el más ancho y el más duro y el más expresivo–, y los acompañamientos de piano se volvieron más básicos, muchas veces haciendo uso de una suerte de gospel o sonido de iglesia para enfatizar los orígenes afroamericanos de la música. La moda sigue persistiendo en lo que se conoce como soul o funky jazz, lo cual todavía goza de bastante popularidad. Pero Rollins, desde entonces, se ha desplazado hacia cosas todavía más profundas y expresivas. Álbumes como *Way Out West*, *Freedom Suite* o *Saxophone Colossus* mostraron que Sonny estaba interesado en algo más que estar de moda. Y todavía tiene bastante experimentación por delante.

John Coltrane, luego de tocar con varios grupos de R&B, y en una

de las big bands de Dizzy Gillespie a fines de los 40, empezó a hacerse notar en los 50 como miembro del cuarteto y el quinteto de Miles Davis. La influencia más importante de Coltrane fue por un tiempo Dexter Gordon, quien también había influenciado a Rollins y había sido uno de los primeros en transferir el abordaje de Parker al saxo tenor. Coltrane había estado bastante impresionado por Rollins, pero para el momento en que dejó de tocar con los grupos de Thelonious Monk (1957) ya estaba haciendo su propio camino para convertirse en uno de los estilistas más singulares del jazz.

El más joven de los tres saxofonistas innovadores contemporáneos es Ornette Coleman. Es también aquel cuyas innovaciones han sido más desafiadas por muchos críticos de jazz y músicos cuya miopía les impide aceptar lo genuinamente nuevo. Al igual que Young y Parker fueron considerados durante mucho tiempo charlatanes, o "meramente ineptos", exceptuando algunos pocos músicos y críticos que intentaron comprender lo que estaban haciendo, también el joven Coleman pasó por un momento muy difícil, pero creo que él fue el innovador más excitante e influyente en el jazz desde Charlie Parker. Y aunque Coleman no llegó a la escena grande del jazz sino hasta 1959-1960, ya se las ha arreglado para influenciar, en gran medida, a los otros dos innovadores, Rollins y Coltrane, por no mencionar los miles de otros músicos jóvenes, más allá de qué instrumento toquen.

Rollins y Coltrane ya poseían estilos maduros antes de que Ornette Coleman fuera conocido, incluso para la gente del jazz. El enorme sonido de Rollins, que a veces sonaba como si Coleman Hawkins parafraseara a Charlie Parker, y su habilidad para improvisar de manera lógica y hermosa a partir de materiales temáticos antes que de acordes, eran los aspectos que caracterizaban su estilo pre-Coleman. El sonido de Coltrane era y es más pequeño y menos rígido que el de Rollins, y por su impresionante similitud con un grito humano, puede por momentos erizarle a uno los pelos del cuello. Rollins parece siempre dirigirse hacia cualquier improvisación de la manera más formalmente lógica, mientras que Coltrane teje notas y escalas infinitas, realizando lo que algunos críticos llamaron "sábanas de sonido".

Coltrane y Coleman tienen maneras diametralmente opuestas de abordar el solo de jazz. La música de Coltrane toma su ímpetu y forma de los acordes repetidos que arman armónicamente el tema. De hecho, a veces toca como si quisiera tomar cada nota de un acorde y hacerla sonar por separado, pero al mismo tiempo como el acorde en su totalidad. Es como si un pintor, en lugar de pintar un simple blanco, pintara todos los pigmentos elementales que contiene el blanco, y al mismo tiempo el blanco en sí mismo. Por otro lado, la música de Ornette Coleman ha sido descrita como "sin acordes". Es decir, no limita su línea a las notas que convoca el acorde que está sonando. Los solos de Coleman están generalmente determinados por la forma musical total de lo que está tocando, o sea la melodía, el timbre, la altura y, por supuesto, el ritmo –todos ellos movidos por el abordaje singularmente emocional de Ornette, del mismo modo en que los antiguos cantantes del blues "primitivo" producían su música. Y esta ha sido la gran influencia de Coleman sobre sus mayores. Esta *libertad* sobre la que Coleman ha insistido con su estilo ha abierto áreas frescas de expresión para Coltrane y Rollins, pero en el contexto de sus propias concepciones necesariamente individuales.

En los últimos discos de Rollins, por ejemplo *Our Man in Jazz* (Victor, LSP-2612), y en fechas en clubes, o en el reciente disco de Coltrane llamado *Live* (Impulse, A-10), o en sus solos en vivo, la influencia de este concepto resucitado de improvisación libre basada, finalmente, en el viejo sentido de "forma" en la música afroamericana, alcanza su manifestación más impresionante. Y, por supuesto, Ornette Coleman, en sus discos o en persona, continúa excitando a los oyentes intrépidos de jazz de todo el país con la ferocidad y originalidad de su imaginación. En este punto, en el jazz, las voces más imaginativas siguen siendo las de los saxofonistas (aunque el pianista Cecil Taylor debe ser mencionado en cualquier lista de innovadores recientes). Y pareciera que Rollins, Coltrane y Coleman no solo han aprendido de tres saxofonistas innovadores originales, Hawkins, Young y Parker, sino que también han intentado ellos mismos seriamente volverse innovadores de la misma estatura. Ciertamente, no es una idea descabellada.

UN DÍA CON ROY HAYNES (1963)

Fue en Jazz Gallery, justo después de que una mujer se me acercara y me preguntara si yo era Roy Haynes, que el propio Roy Haynes me tomó del brazo y me empezó a reprender por los distintos papelones e indiscreciones que habían cometido con él esa raza de ruidosos oportunistas conocidos como "críticos de jazz". Parte de la diatriba, debo admitir, se dirigía directamente a mí, y se debía a las varias injusticias a las que yo mismo había sometido a Roy. Pero soporté la tormenta y al final me vi invitado a la casa del Señor Haynes para intercambiar confidencias. Aunque acepté amablemente, y quizás de manera apresurada, la invitación, abandoné el Jazz Gallery con la patente impresión de que Roy no creía que apareciera. Pero dos días después, y cuatro horas más tarde de lo que me dijeron, estaba llamando a Roy desde un teléfono público para pedirle que me pasara a buscar por la estación de subterráneo.

Roy Haynes tiene un largo cadillac de color amarillo pálido que parece recién salido de fábrica. Resplandece con la misma impecabilidad de clase media que Roy exhibe en su elección de ropa, casas y personalidades. (Roy de hecho acaba de ganar un premio de la *Esquire* junto

con Miles Davis debido a su elegancia sartorial.) Y el auto, como la ropa y la casa y, quizás, la personalidad, no es para Roy una afectación superflua: es algo que él admiró y quiso, y también algo que él sentía que merecía. La actitud de Roy Haynes hacia la música es previsiblemente similar. Tocar jazz era algo que siempre había querido hacer, y que consiguió hacer bien, luego de un largo aprendizaje. El reconocimiento que encontró en su propio campo no es tan fácil de obtener como las otras cosas. Ha tardado más en llegar, a pesar de que Roy sienta, de manera justificada, que es algo que merece.

La casa de Haynes está en Hollis, Long Island. Un lugar en el que es imposible vivir para un músico de jazz, de acuerdo con la imagen popular (ni hablemos de la sociología del jazz). Es una hermosa casa de ladrillos a la vista con un garaje. Parece la típica casa de la que cada mañana saldrá a las 8 en punto un poco intrépido norteamericano, apurándose para llegar en el tren de las 8.20 a la avenida Madison. La casa es un elemento prácticamente indistinguible en una larga línea de hermosas casas de ladrillo que conforman la cuadra de Roy Haynes. Sin embargo, en una de estas preciosas estructuras de clase media vive uno de los bateristas más finos del jazz moderno.

El interior de la casa de Haynes es tal como uno lo esperaba, de acuerdo con el barrio. De reciente estilo moderno danés (o, como un amigo lo denomina, "barroco de Long Island"), bellos y limpísimos cuartos de tamaño moderado, aunque sin los grabados baratos que suelen tener sus vecinos, y con una voluminosa colección de discos de jazz ocupando un estante del salón. Mientras hablamos, Roy siempre mantuvo vivo el fonógrafo (a veces solo para enfatizar algo que estaba diciendo y mostrarme la música en cuestión). Nuestra conversación comenzó más o menos como había terminado hacía dos noches en Jazz Gallery (donde Roy trabajaba con el cuarteto de Stan Getz). Roy empezó por retarme de manera suave, en una falsa conversación con otra persona, debido a mis numerosas críticas, de las cuales las más recientes habían sido las notas que escribí para un disco de Etta Jones.

"Mira, aquí trabajé con una de las vocalistas más importantes, Sarah Vaughan, durante cinco años, y este tipo no me menciona ni una vez

en las notas del disco." (El amigo con el que hablaba Roy estaba impresionado y apropiadamente enfurecido). "Wow, ¿qué tiene que hacer una persona para recibir algo de atención de ustedes, los críticos? Se supone que yo sé hacerles el acompañamiento a los cantantes tan bien como cualquier otro, pero este tipo no pone mi nombre ni una sola vez en las notas. ¿Qué te parece?"

No tenía mucho para responder a eso, excepto que la sola mención en los créditos del nombre de Roy ya era suficiente para que cualquier aficionado de jazz supiera que había un excelente instrumentista en el disco. Roy no se lo creyó. Por suerte la charla luego derivó hacia los primeros días de Roy en el jazz, y hacia sus antecedentes pre-neoyorquinos. Roy nació en Boston hace treinta y siete años, que no son demasiados años para alguien que definitivamente puede incluirse entre los pioneros de la batería del bebop (Martin Williams ha llamado a Roy "el último de los bateristas del bebop real"). Estudió brevemente en el Conservatorio de Boston y luego empezó a tocar allí y en Connecticut con los grandes de la zona.

"Estaba en Martha's Vineyard en 1945, cuando recibí un telegrama de Luis Russell pidiéndome que viniera a Nueva York. No sé dónde había escuchado acerca de mí, porque yo no había tocado más que en Boston y Connecticut. Quizás había habido algún músico que tocaba con Luis y que me había escuchado en Boston en una gira. En cualquier caso, me puse contento, porque yo quería ir a Nueva York, pero también quería quedarme en Martha's Vineyard hasta que terminara mi serie de actuaciones ahí. Era un lugar interesante en esa época, un descanso para gente verdaderamente rica. Así que le escribí a Luis Russell y le pregunté si podía esperar a que terminara con mi trabajo. Me contestó con la fecha y el lugar al que debía ir, e incluyó un pasaje. Cuando llegué a Nueva York teníamos que abrir en el Savoy."

Roy puso entonces "Morpheus" de John Lewis en el tocadiscos, que sonó, increíblemente, como la nueva avant-garde, aunque había sido hecho en 1950. Roy era el baterista de un grupo que se enorgullecía de tener a Sonny Rollins, Miles Davis y al propio Lewis.

"Lo que me trajo verdaderamente al jazz fue un disco en particular. ¿Recuerdas ese disco de Basie llamado *The World Is Mad*? Bueno, eso es lo que me movió. El solo de Jo Jones en ese tema es realmente increíble. Luego de escucharlo, inmediatamente supe lo que quería hacer. Dejé la banda de Russell en 1947. Esas *one-nighters* acabaron por hartarme al fin de cuentas. De todos modos, creo que era una banda con mucho swing. Teníamos buenos hombres. Y era la primera vez que yo trabajaba con una banda tan grande. Luis tenía mucha fe en mí... Yo era un chico joven, apenas pasaba los veinte. Mi hermano me dijo algo años después; me dijo que yo había sido una gran influencia en la banda. Es decir, que los músicos habían empezado a sacar cosas de mí, y que eso había cambiado su modo de tocar. Y yo apenas intentaba no perderme demasiado. Es raro."

Cuando terminó "Morpheus", el amigo de Roy sugirió que escucháramos el disco de Sarah Vaughan.

"La gente siempre me pregunta cómo era tocar con Sarah. Se imaginan que debe haber sido todo un lastre el tema de tocar detrás de una cantante y de no tener la oportunidad de soltarme. Pero no fue así para nada. Para mí era genial. Sarah no es solo una cantante. Ella es fantástica, y tocar con ella fue una gloria. Es tan buena... Y yo siempre podía meter un solo. Cuando me cansé de trabajar con ella, me fui. Fue tan simple como eso. Pero es una cantante hermosa.

"Cuando empecé a tocar con Luis Russell era la primera vez que veía el sur. Íbamos mucho al Sur a tocar. El primer lugar al que fuimos después del Savoy fue Maryland, que no es realmente el sur, me parece, pero que de todos modos era otra cosa. Y el resto de esas giras... a veces tocábamos en depósitos. Una vez tocamos en un depósito con techo de chapa. También hice giras por el sur con Sarah. Esos contratos terribles, de paquetes de shows. A Sarah no le gustaban mucho tampoco."

Roy tiene tres hijos pequeños y uno más grande de un matrimonio anterior. Los cuatro hicieron sus apariciones, al igual que su mujer.

"Dejé a Luis Russell en 1947, y empecé a salir por la calle 52. Ya estaba yendo bastante a Minton's. Aprendí mucho allá arriba también. Los bateristas en general teníamos que hacer una fila para poder tocar.

Había tanta gente que quería tocar ahí: Teddy Stewart, Max (Roach), Klook (Kenny Clarke). Y todo el mundo trataba de quedar bien todas las noches. No importaba dónde estabas tocando; si estabas en Nueva York tenías que pasar por Minton's. Había un montón de música buena. Toqué en cualquier lado durante un año, pero luego volví con Russell. Esta vez, de todos modos, no me quedé más de un año. Cuando lo dejé de nuevo empecé a tocar con Pres. Esa fue una experiencia tremenda. Pres podía hacer cualquier cosa. Aprendí mucho en ese grupo también. Él siempre sabía exactamente cómo quería que sonara cada uno de los miembros de la banda. Toqué con él durante dos años. Era un músico realmente muy creativo. Nunca hacía lo mismo dos veces. Tocar con Monk fue algo parecido, o con Bird. Nunca se sabe lo que van a hacer. Monk para mí fue como ir a la escuela. Tocaba cualquier cosa y hacía cualquier cosa."

En este momento, Roy puso una grabación de aire de esas radios que transmitían en vivo los shows de Birdland en 1951. La voz monótona y siniestra de Symphony Sid anunciaba a un grupo que iba a tocar "Blue'n Boogie". El grupo estaba formado por Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Tommy Potter y Roy Haynes.

"Era una fecha de Max, pero no pudo llegar. Me llamó a último momento y fui yo. Escucha a Bird. A veces no se podía creer las cosas que hacía. Y a veces todavía me pregunto cómo hacía yo para seguirlo. O sea, él hacía cualquier cosa. Tengo suerte de tener esta grabación. Había un tipo vendiéndola a un precio fantástico."

El grupo luego tocó "Ornithology", con otro solo salvaje de Parker.

"Sí, hacía más o menos las mismas cosas que hago ahora. Fui el primer baterista que trabajó en Birdland, en 1949. Y en esa época empecé a estar muy ocupado. El 50 y el 51 los pasé trabajando, justo antes de irme con Sarah."

La conversación se disparó hacia muchísimas áreas, musicales y no musicales, pero siempre volvía la insistencia de Roy acerca de la miopía de los críticos, y de las dificultades a la hora de vivir del jazz.

"¿Cuánto hace ya, diecisiete años, que estoy en la escena del jazz? Y sabes una cosa: nunca gané una encuesta. Nunca fui votado como Nueva

Estrella ni nada parecido. Y ahí es el único lugar en el que puedo recibir algún voto, como 'Nueva Estrella'. ¿Qué es eso? Una nueva estrella, y sin embargo estoy tocando desde hace más tiempo que todas las estrellas supuestamente viejas. No tengo idea de lo que es. Y lo mismo ocurre con los críticos: son personas que se supone que están al tanto de lo que pasa, pero así y todo rara vez me nombran. La gente dice que me han subestimado... como si debiera estar orgulloso de ello. Hace poco hasta salió una foto mía en un anuario de *Metronome*, tocando para Bird, y ¿sabes lo que ponían al pie? Ponían el nombre de Klook. Si no fuera algo gracioso, la verdad es que me enojaría. Te apuesto a que si yo estuviera más o menos loco, o fuera un tipo raro o algo, recibiría más atención. Pero no parece haber demasiada prensa para los tipos que parecen normales, para los que tocan siempre y mantienen a sus familias. Es raro..."

Le dije que estaba de acuerdo en que era una locura que un músico como él, tan conocido y respetado por críticos y músicos, no hubiera ganado nunca una encuesta. Se nombra a Haynes en cualquier lista de críticos o músicos entre los mejores bateristas, y a juzgar por la frecuencia de sus apariciones junto a los jóvenes músicos de la vanguardia, como Eric Dolphy y Oliver Nelson, no había dudas de que su talento no estaba decayendo.

"Te cuento una historia graciosa sobre lo que quieren decir los músicos cuando dicen que te respetan. Una vez estaba en Chicago, y tocaba justo frente a una de las bandas mejor pagas. El batero de ellos, a quien yo conocía solo de manera casual, viene después de uno de nuestros sets y me dice 'Roy, eres el mejor. Te estuve escuchando por años, y saqué muchas cosas de ti. Si no fuera por ti y por Max, no sé dónde estaría yo'. Fue algo lindo de escuchar. Pero apenas unos días después, leí en una revista a este mismo baterista diciendo que sus mayores influencias eran Buddy Rich y Sonny Igoe. Wow, ¿no?, ¿qué puedo decir?"

Durante los últimos minutos de la charla, Roy había empezado a salir del cuarto y volver a entrar, en diferentes fases del proceso de vestirse, porque se estaba preparando para salir para Manhattan a tocar con Stan Getz. En un momento volvió al cuarto mostrándome una

placa cuidadosamente enmarcada. Era el premio que había recibido de la *Esquire* por ser uno de los hombres mejor vestidos del espectáculo.

"¿Has visto el número de la revista en el que se anunciaba el premio? Se lo dieron a Miles también. Es bastante importante, porque les debe haber costado bastante dárselo a negros. Pero yo no recibo premios de música, mi profesión. Solo por la ropa..."

Roy estaba ya casi vestido, con un traje extraordinariamente elegante que podía llegar a significarle otro premio de *Esquire*. El tema que puso para nuestra salida, mientras el fotógrafo y yo nos apurábamos a vaciar nuestras latas de cerveza, fue Ray Charles y Betty Carter cantando "Two to Tango". Ray sacó definitivamente la canción de la categoría de pop, y cuando golpeó la última nota, miró su reloj, saludó a su familia, y se fue.

Luego de unas cuadras, Roy metió su enorme coche en una estación de servicio. Apareció un empleado y empezó a buscar el agujero para la gasolina. Roy hablaba del mundo de la música, cuando el empleado nos golpeó la ventana. "Hey, señor, ¿cuál de estos es para la gasolina?"

Roy tocó el botón que abría electrónicamente la ventanilla. "¿Qué pasa, no ves muchos cadillacs por acá?" Se bajó del auto y le indicó cuál era el correcto.

Al poco tiempo estábamos ya de vuelta en la ruta, y Roy miraba su reloj a cada rato. "Bueno, tenemos tiempo todavía. Detesto llegar tarde a los conciertos. No hay excusas para llegar tarde: sencillamente está mal. La música es un negocio difícil. O sea: nadie gana mucho dinero. Unos pocos tipos... la gente que sale en las revistas todo el tiempo... pero la mayoría no gana tanto. Trabajar con Sarah fue lo que me acomodó las finanzas. Me ayudó a comprar la casa y otras cosas. Pero incluso cuando uno está trabajando de forma independiente y de manera más o menos regular, nunca se trabaja tanto. Y después, los discos no dan mucho dinero. Hice mi primer disco como líder hace solo un par de años. Ese disco con el trío en Prestige, *We Three*. Salió bastante bien, así que hicimos otro: *Just Us*. Pero grabé con Blue Note en 1949 y después fue recién en 1959, o sea, sí, diez años después, que volví a grabar con ellos. Hay que ser fuerte..."

Entrábamos a Manhattan desde el puente y Roy volvió a mirar su reloj: "Estamos bien. Todavía tengo cinco o diez minutos. Nunca se sabe cuando tocas después de Trane. Nunca se sabe cuánto tiempo va a seguir ese tipo una vez que empezó. Y también a veces hace sets muy cortos. Así que me gusta llegar un rato antes".

Entramos en Jazz Gallery cuando el John Coltrane Quintet se bajaba del escenario. Stan Getz llegó algo después, pero el grupo no subió de inmediato porque el bajista estaba retrasado. Me senté en una de las mesas con Roy y charlamos, mientras Roy miraba nerviosamente su reloj.

"Hablando de la cuestión de trabajar regularmente: Stan quiere que viaje con él a Europa. Quiere trabajar seis meses allá y seis meses acá. Pero yo no sé. La verdad es que no quiero pasar tanto tiempo fuera de Nueva York. Es mi casa, me gusta Nueva York. Pensaba quizás mudarme más lejos, a Long Island, o Connecticut. Todavía estaría cerca, porque tengo auto."

McCoy Tyner y Eric Dolphy se acercaron a saludar a Roy, mientras este esperaba que Getz terminara de reprender al bajista. El set empezó, y Roy Haynes se fue a trabajar.

Luego del primer set Roy y yo salimos al almacén de la esquina. Él pidió sopa de matzo, miró el reloj y contestó mis últimas preguntas. Dado que Roy había tocado con tantos maestros del jazz moderno, y había estado en la escena del bebop casi desde el principio, quería saber qué pensaba él de los innovadores jóvenes, con muchos de los cuales ya había tocado.

"Bueno, no creo que Ornette esté haciendo nada nuevo. Me gustan algunas cosas suyas, pero mucha gente hacía lo mismo hace ya varios años. Oliver Nelson es un gran saxofonista, y ha escrito cosas muy buenas, pero esencialmente no creo que haga nada nuevo. No hay ninguna razón para que lo haga. Quizás esté usando algunos sonidos nuevos, pero Duke Ellington ya los usaba antes...

"¿Bateristas jóvenes? Hay solo un par que puedo distinguir. Muchos de estos tipos jóvenes suenan todos parecidos. Hay uno, Donald Bailey, que toca con Jimmy Smith. No hace muchos solos, pero me gusta mucho lo que hace con el grupo. También me gusta Billy Higgins. Él

piensa la batería igual que yo. Hablamos mucho. No toca demasiado, de todos modos. Pero es verdadero: él toca la verdad. Todo depende de la concepción. Hay que pensar las cosas por fuera de la batería. No es solo cuestión de golpear un parche. En la batería hay mucho más que eso. Y Billy lo sabe."

Era hora de volver al trabajo, así que Roy y yo dejamos el almacén y regresamos para el último tema de John Coltrane. Trane recorría una escala de arriba abajo buscando una nota, y volvía loco al público con eso. Roy y yo nos unimos a un grupo de músicos y hippies en éxtasis y escuchamos "cantar" a Coltrane. Dejé a Roy con un apretón de manos justo cuando llegaba un cazador de autógrafos que le dijo "¿Estabas tocando con Stan Getz, no? ¿Podrías firmarme esto así tengo los nombres de todos?".

SONNY ROLLINS: *OUR MAN IN JAZZ* (1964)

Our Man in Jazz (RCA Victor LPM-2612)
Rollins, tenor; Don Cherry, trompeta; Bob Cranshaw, bajo; Billy Higgins, batería.
"Oleo", "Dearly Beloved", "Doxy"
Grabado en The Village Gate, Nueva York

En una reseña que escribí sobre el disco anterior de Sonny Rollins, *What's New*, traté de destacar que lo que estaba grabando todavía no había empezado a acercarse a lo que Rollins hacía en vivo, y sugerí que cuando la música grabada empezara a sonar como el vivo, entonces quizás mucha gente se sentiría perturbada de alguna manera. *Our Man in Jazz*, grabado, como se dice, en vivo en el Village Gate, finalmente empieza a contar la historia completa. Es decir, toda la historia hasta el punto al que llegó Sonny hasta ahora. Y seguramente él no se va a detener en el lugar que este disco registra tan maravillosamente. Pero lo que ha conseguido hasta ahora es realmente asombroso.

El balance emocional y estético del nuevo grupo de Sonny es impecable, y es tan emocionante que con cada escucha crece, más que disminuir, la profundidad y la excitación. El primer disco de Sonny para Victor, *The Bridge*, había sido hecho para mostrarle a una audiencia esperablemente expandida que Sonny podía tocar "bonito", lo cual sería como hacer que Picasso pintara postales. Podría hacerlo, y seguramente muy bien, pero no es ese realmente su trabajo. El segundo álbum, *What's New*, describía hasta cierto punto algunas de las nuevas áreas en

las que la música reciente de Sonny se había desplazado, especialmente en "If I Would Ever Leave You". Pero había sido hecho en el contexto de la guitarra frondosa y romántica de Jim Hall. (Una exuberancia y un romanticismo que hacen que temas como "The Night Has a Thousand Eyes" suenen tan bien.) *Our Man* muestra un desplazamiento en la música de Sonny, que se aleja de lo resueltamente ornamental, y se acerca a un clasicismo más duro y que, por su desprecio anárquico de la rancia nueva música popular y de su forma funcional y orgánica, se asimila a lo que hace Ornette Coleman, o al lado más "controversial" de John Coltrane. Pero Rollins es un artista demasiado singular como para ser meramente "similar" a otros; él hace sus jugadas, emplea las "influencias" que sean, con la intención exacta de extender sus propios límites, y proveer a su música de estímulos emocionales frescos. Y ciertamente lo está logrando.

"Dearly Beloved" y "Doxy" son casi como exhaustivos ejercicios preparatorios para la obra más larga, "Oleo", que en este álbum es interpretada con tanta intensidad e imaginación que otras obras, también estimables, como "Blues for Philly Joe" o "Wagon Wheels" o "Blue 7" o "If I Would Ever Leave You", o incluso "Freedon Suite", parecen bocetos de escuela de arte. Esta es una obra de arte superior, y demuestra de manera impresionante el "futuro potencial" que el crítico Martin Williams dijo hace un tiempo que sería el resultado de la inclinación de Sonny por la improvisación temática (véase "Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation", *Jazz Review*, noviembre de 1958). "Oleo" no es solamente un conjunto de acordes fijados según un conjunto de cambios, sino una obra en crecimiento y constante cambio, que está basada en la forma musical de la pieza en su totalidad. En cierto sentido, la música depende para su forma de las mismas referencias que las formas del blues primitivo. Considera el *área total* de su existencia como un medio para evolucionar, es decir moverse, en tanto concepto musical delineado inteligentemente, de principio a fin. Esta área total no consiste en meros cambios de acorde constantemente anunciados, sino en consideraciones de ritmo, tono, timbre y melodía que son *más musicales.* Y todas ellas están delineadas por los requisitos emo-

cionales de los músicos, es decir de los solistas que improvisan, o del grupo que improvisa. Se vuelve música "con o sin ocasión", en el más antiguo y absoluto sentido de lo que es música. Lo que han hecho Rollins (y Coltrane y Coleman y Cecil Taylor, y algunos otros) es reestablecer la hegemonía absoluta de la improvisación en el jazz, y proponer otra vez al jazz como la música occidental más libre. Lo que quiso decir Busoni cuando dijo que "la música nació libre, y conquistar su libertad es su destino".

Este nuevo grupo que armó Rollins está tocando el mejor jazz en vivo de hoy en día. Don Cherry es, con facilidad, el más aventurero de los trompetistas en actividad. Los solos de "Oleo" o "Doxy" deberían probar esto a quien quiera escucharlo sin esperar que se trate de Miles Davis, Dizzy Gillespie o Louis Armstrong. Esto es nuevo, amigos.

El estilo medio bop y rococó del baterista Billy Higgins es ya característico, y habilita al grupo para moverse con la confianza completamente intuitiva y musical de que les está preparando un lugar. Su solo en "Oleo" es realmente fantástico (pero también lo es el solo de "Doxy"); el ataque, el humor, la figura rítmica total que provee: todo funciona casi a la perfección.

El bajista Bob Cranshaw no puede producir la excitación y el asombro que el resto del grupo produce, pero está siempre presente con un sonido grande y hermoso, y un oído constante que hacen que el resto de la acción sea posible. Es más impresionante cuando lo que toca es la única base para cualquier improvisación que se mueva sobre él. Después se vuelve expansivo junto al resto, y literalmente canta.

Asesinos es como he venido llamando a este grupo en privado. *Los Asesinos.*

Así que ahora la música está aquí, y el "secreto" ha sido completamente revelado. Estoy esperando que aparezcan los anti-jazz y me digan cómo es que hay que llamar a la música de Sonny. Los reto a que lo hagan.

John Coltrane tocando en el Festival de Jazz de Comblain-La-Tour, Bélgica, agosto de 1965.

UN GRANDE DEL JAZZ: JOHN COLTRANE (1963)

Giant Steps (Atlantic, 1311)
Coltrane, saxo tenor; Tommy Flanagan, piano; Wynton Kelly, piano en "Naima"; Paul Chambers, bajo; Art Taylor, batería; Jimmy Cobb, batería en "Naima".
"Giant Steps", "Cousin Mary", "Countdown", "Spiral", "Syeeda's Song Flute, "Naima", "Mr. P.C."

Coltrane Jazz (Atlantic, 1354).
Coltrane, saxo tenor; Wynton Kelly, piano; Paul Chambers, bajo; Jimmy Cobb, batería. (En "Village Blues": McCoy Tyner, piano; Steve Davis, bajo; Elvin Jones, batería).
"Little Old Lady", "Village Blues", "My Shinning Hour", "Fifth House", "Harmonique", "Like Sonny", "I'll Wait and Pray", "Some Other Blues".

My Favorite Things (Atlantic, 1361). Coltrane, saxo soprano y tenor; McCoy Tyner, piano; Steve Davis, bajo; Elvin Jones, batería.
"My Favorite Things", "Everytime We Say Goodbye", "Summertime", "But Not for Me".

Cuando se dice que un artista es "grande", generalmente se trata del resultado de dos o quizás tres diferentes procesos. Uno de ellos se activa cuando el trabajo de tal artista asombra y deleita tanto a sus pares, o sea a otros artistas, que se ven movidos a aclamar inmediatamente su grandeza, y a hacer tanto ruido acerca de ella que profesores, críticos y hasta a veces el mismo público se despierta y logra subirse al tren antes que descarrile (por ejemplo James Joyce o Charlie Parker). El otro proceso se da cuando el artista, a pesar de ser apreciado por su contemporáneos, es poco conocido por fuera del círculo en el que trabajó; sin embargo, años después logra ser "redescubierto" ya sea por una nueva generación de artistas o por algún investigador intrépido que por casualidad

está "reevaluando" un período en particular (ejemplos serían Melville, Bunk Johnson, Ryder y quizás, desafortunadamente, Lucky Thompson).

Hay todavía otro modo de llegar a la "grandeza", y consiste en la improbable coincidencia de que el artista sea reconocido como grande por sus pares artistas, por los críticos y por el público, al mismo tiempo, y no solo durante su vida, sino incluso cuando está solamente *empezando* a probar su grandeza en concreto. Creo que John Coltrane encaja en esta última categoría; de hecho hay un consenso alrededor del hecho de que Coltrane era grande aun antes de haber hecho demasiado para probarlo. Recuerdo un joven vibrafonista que una vez, hace seis años, decía "John Coltrane es un genio", después de escuchar un solo de John en "Round About Midnight", con Miles Davis. Pero creo que esta trilogía de discos comprueba este temprano juicio emotivo de mi amigo de manera bastante impresionante. Coltrane es un gran hombre (como decía otro amigo recientemente, al escuchar a John en el Half Note: "Un gran hombre").

A decir verdad, no *todos* los profesores ni *todo* el público se ha rendido ante John aún. He escuchado a críticos bastante reputados, e incluso inteligentes, desestimar a John por motivos que a veces son extramusicales, y a veces poco racionales. Pero, en mi opinión, el peor ninguneo acerca de lo que John Coltrane está haciendo viene de aquellos que *no pueden escuchar* lo que está haciendo: de gente que puede o no ser bienintencionada e inteligente, pero que no escucha la música. Otra razón, sin embargo, por la cual gente que en general es responsable puede no ser capaz de escuchar a Coltrane proviene del simple hecho de que él es una figura sumamente inclasificable, casi como de un poder alienígena, que se presenta en dos campos distintos y de algún modo antagonistas. John está de algún modo entre el llamado mainstream (que, amigos, ya no consiste más en los viejos señores del swing de los 30, que extrañamente todavía sobreviven; el mainstream son ahora los neo-boppers de los 50, los tradicionalistas de hoy) y aquellos músicos que he llamado de "avant-garde". John Coltrane no pertenece de hecho a ninguno de los grupos, pero tiene mucha fuerza en ambos. Muchos saxofonistas de la avant-garde están en deuda con John, y muchos de los nuevos tipos del mainstream

se creen que ellos mismos son Coltrane. Su influencia se mueve en ambas direcciones, a veces de forma negativa (Benny Golson, Cliff Jordan, etc.), y a veces con buenos efectos (Wayne Shorter, Archie Shepp).

Es evidente que la transformación que logró Coltrane, por la que pasó de ser solamente un saxo tenor "hip" más a ocupar la posición de innovador clave en su instrumento, debe buscarse desde los inicios de sus primeras grabaciones para rastrear todos los cambios, resoluciones y transmutaciones que ha hecho en su abordaje del saxo y del jazz en general. De ese modo obtendremos una imagen más completa de qué fue lo que le ocurrió durante el tiempo que va desde sus días con Miles hasta el último disco con Atlantic, *My Favorite Things*. Es que incluso los mayores detractores de Coltrane estarán de acuerdo en que durante ese período pasaron muchas cosas, les guste o no. Pero yo creo que la trilogía, que comienza con el primer disco para Atlantic, *Giant Steps*, sigue con *Coltrane Jazz*, y acaba con *My Favorite Things*, exhibe como en un microcosmos el desarrollo de Trane, que pasó de ser acompañante a innovador. Antes de la trilogía, y después de, por ejemplo, el disco para Columbia con Miles Davis, *Milestones* (el solo de "Straight, No Chaser"), se volvió cada vez más evidente para cualquiera que lo escuchara que Coltrane estaba definitivamente adentrándose en nuevas áreas de expresión en su propio instrumento. Ese solo, aun si en muchos sentidos era el solo más "torcido", y el peor concebido, que Coltrane había grabado hasta entonces, contenía de todos modos los pensamientos acerca de cómo tocar el saxo tenor después de Hawkins y Young que eran más frescos que los de cualquier otro saxofonista, con la probable excepción de Sonny Rollins. Esas masas tan notables de semicorcheas, ese concepto tan *nuevo* y articulado de emplear grupos enteros o *clusters* de notas disparadas rápidamente, como si insistieran en sugerir acordes más que en producir progresiones melódicas estrictas. Es decir: las notas que Trane usaba en un solo se volvían algo más que una sucesión de notas, en cualquier orden, orientadas a producir una melodía. Las notas iban tan rápido y con tantos subtonos, que adquirían un efecto como si se tratara de un pianista que golpeara acordes a gran velocidad, pero articulando cada nota del acorde, y cada subtono, por separado. Era la cárcel de los cambios y de los acordes recurrentes lo que

venía hundiendo a Ornette Coleman y a tantos otros en el aburrimiento, que tocan como si no prestaran atención a los acordes (lo cual por supuesto no es cierto). Pero la reacción de Coltrane ante el aporreo constante de los acordes y la estática y plana, aunque elegante, sección de ritmos, fue siempre tratar de tocar casi todas las notas del acorde por separado, al igual que los armónicos que se producían. El resultado fue descrito por ese motivo como una "sábana de sonidos" o a veces, más peyorativamente, como "escalas nada más".

Luego de "Straight, No Chaser", Trane empezó a darse cuenta de lo que estaba haciendo con exactitud. Pero muchas veces la selva de acordes lo había hecho ponerse a correr con la esperanza de dar con eso mismo que él ya había descubierto pero que aún seguía intentando desarrollar. Lo escuché muchas veces durante ese período, justo después de que dejara a Monk. En una oportunidad tocó el comienzo de "Confirmation" una y otra vez, como veinte veces, y ese fue su solo. Era como si quisiera arrancar esa melodía y tocar los acordes como si cada uno fuera un reto improvisatorio en sí mismo. Y si bien esto era algo maravilloso de ver y de escuchar, también daba bastante miedo: era como ver a un hombre adulto aprendiendo a hablar... y creo que era justamente eso lo que estaba pasando.

La influencia de Thelonious Monk en Coltrane, o al menos los cambios que sufrió el estilo de John luego de trabajar largamente con el grupo de Monk en el Five Spot, no puede exagerarse. Monk, parece, le abrió la cabeza a Trane a posibilidades de variación rítmica y armónica que hasta entonces no había considerado. (Me sorprende, como uno de los peores crímenes de la historia discográfica reciente, que Bill Gauer no haya grabado nada de aquella música fantástica que Monk, Trane y Wilbur Ware hacían juntos aquel verano en el Five Spot. Gauer esperó hasta que Johnny Griffith reemplazó a Coltrane para empezar a grabar. Ah, bueno...)

Antes de la trilogía, el mejor disco que grabó Coltrane fue, en mi opinión, *Hard Driving Jazz*, con Cecil Taylor. Por supuesto que no se deben desestimar los logros de performances específicas, como los solos de Trane en "Soft Lights and Sweet Music", "Russian Lullaby", "Blue Trane", "Slow Dance", y tantas otras, pero ningún solo anterior a la

trilogía, con la excepción de "Straight, No Chaser", fue tan profético de lo que vendría después como los solos de "Double Clutchin'" y "Shifting Down", ambos de *Hard Driving Jazz*. De hecho, las ideas puestas en juego en estos solos, e incluso casi perfectamente articuladas, no fueron igualadas siquiera en los primeros dos discos de la trilogía. "Summertime", en *My Favorite Things*, es la verdadera resolución de esas ideas. Las largas líneas de "notas-acorde" y los estribillos extendidos de "Straight, No Chaser" son solo los orígenes de lo que ocurre en "Shifting Down" y "Double Clutchin'". No solo emplea en ellos los mismos ataques, sino que también se encuentra ahí la primera emergencia de su interés por los armónicos, o al menos hay una cierta indicación de lo que pretende hacer con esa larga línea de "notas-acorde" tan espectacular.

En el disco *Coltrane Jazz*, Trane se enfrenta decididamente al problema de los armónicos. Se concentra en ellos en su totalidad, sacrificando incluso su "música de trompeta" (una vez alguien me dijo: "John hace música en una trompeta, no en el piano o la guitarra o la batería, pero en una trompeta que en realidad es un saxo tenor, y uno ve que él se dio cuenta y ni siquiera lo piensa como otra cosa. Bird sabía que tocaba un saxo alto, y nunca intentó tocarlo como si fuera otra cosa. Uno llega muy lejos cuando se da cuenta exactamente del instrumento que está tocando"), con tal de obtener los armónicos ajustados que buscaba. "Harmonique", para una aplicación estrictamente técnica, "Fifht House", para una aplicación musical. Y "Fifth House", porque se trata de una mejor aplicación musical, también presagia la conquista que consigue Trane en "Summertime" y "But Not for Me", en la cual el arrebato de la línea de acordes parece por momentos estallar en cientos de notas diferentes, relacionadas no solo horizontal sino también verticalmente. La insistencia en armónicos que se destaca en *Coltrane Jazz* se integra de repente en la línea, y no solo se puede escuchar cada nota y cada subtono de un acorde, sino también cada una de esas notas desmenuzarse en semitonos y cuartos de tonos y volar en todas las direcciones.

Giant Steps, el primer disco de la trilogía, se ocupaba principalmente de ideas rítmicas. En "Naima", "Giant Steps", y "Spiral" John parecía estar buscando modos de proyectar su línea sobre estribillos enteros

sin necesidad de repetir el ritmo básico del tema. Otra vez, este problema se resuelve de manera maravillosa en "Summertime" y "But Not for Me", y de la misma manera que propuso en "Double Clutchin'".

El tema que da título al último disco de la trilogía, *My Favorite Things*, es al menos un *tour de force*. Pero también es al mismo tiempo un comienzo. El uso del saxo soprano es claramente uno de los motivos por los cuales lo llamo un "comienzo", pero también lo es que John parezca, en su solo, haberse interesado por la melodía por primera vez: por ejemplo, parece volverse sobre aquel viejo problema del jazz de improvisar sobre una línea melódica simple y terriblemente estricta. La escala que se repite en "My Favorite Things" es tan simple que el único modo de salir de ella es elaborar algo sobre esa pequeña y tierna melodía. (Escuchen los fantásticos bordados de McCoy Tyner en esa escala y esa melodía, que a veces parece deshacerse en ejercicios cursis para piano, y por momentos saltar dos siglos y sonar como música rococó para cócteles, pero que contiene tanta invención y sutileza como cualquier solo de piano que se haya escuchado en los últimos años, con la excepción de Monk, Cecil Taylor y John Lewis.) Y el uso que hace Coltrane del soprano no solo libera a ese instrumento de la oscuridad que lo ha acosado desde Sidney Bechet (a pesar de los esfuerzos de Steve Lacey), sino que también abre un nuevo modo de expresión para John. El soprano, como dijo el hombre, es el soprano, igual que el tenor es el tenor, y las cosas que se pueden decir en cada instrumento son muy, muy diferentes. Entonces, si *My Favorite Things* es solo el comienzo de la historia entre Coltrane y este instrumento pequeño, solo debemos esperar a que aprenda a tocarlo. "Summertime" es, en mi opinión, una razón para decir que John Coltrane es un gran saxofonista tenor, y probablemente podamos llamarlo en poco tiempo "un gran saxofonista soprano". Estoy seguro de que hay mucha gente dispuesta a hacerlo ahora mismo, gracias a lo que demostró en *My Favorite Things*, y yo también estoy muy tentado de hacerlo.

COLTRANE EN VIVO EN EL BIRDLAND (1964)

Coltrane Live at Birdland (Impulse, A-50).
John Coltrane, saxo tenor y soprano; McCoy Tyner, piano; Jimmy Garrison, bajo; Elvin Jones, batería.
"Afro-Blue", "I Want to Talk about You",
"The Promise", "Alabama", "Your Lady".

Una de las cosas más incomprensibles de los Estados Unidos es el hecho de que, a pesar de su perfil esencialmente despreciable, todavía exista aquí tanta belleza. Quizás sea como tantos pensadores han sugerido: que es precisamente debido a este carácter despreciable, o llamémoslo adverso, que existe toda esta belleza (¿como compensación?).

Con esto en mente, incluso el título de este disco puede volverse "simbólico" y significativo. *John Coltrane Live at Birdland*. Para mí, el Birdland es un lugar al que ningún hombre debería entrar desarmado, especialmente si es un artista, y eso es lo que John Coltrane es. Pero también el Birdland es como los Estados Unidos en miniatura, y ya se sabe cuán alta es la tasa de mortalidad en esta tumba instantánea. Sin embargo este título nos dice que ahí John Coltrane está *vivo*. En esta pequeña Norteamérica donde la felicidad más delirante solo puede ser causada por el dólar, hay un hombre que sigue refiriéndose osadamente a otro tipo de pensamiento. ¿Imposible? Escuchen "I Want to Talk about You".

Aparentemente, Coltrane no necesita una torre de marfil. Ahora que es un maestro, y que el más mínimo sonido de su instrumento es un

valor, él es capaz de, literalmente, decir lo que quiera en cualquier parte. Incluso en el Birdland. Parece no importarle (ni debería) que en el fondo del salón merodeen personas y artefactos que tienen tan poco que ver con él como el silencio.

Pero ahora no me acuerdo de por qué me fui en esta dirección. Los clubes son, finalmente, clubes. Y su valor consiste en que aunque hayan sido abiertos estrictamente para hacer dinero (y no precisamente para los bolsillos de los músicos), si vamos a ellos y podemos sentarnos, tal como lo hice en esta sesión, y esperar, sobre todo si es un maestro a quien vamos a escuchar, es altamente probable que podamos ir más allá de la mezquindad y estupidez de nuestros bellos enemigos. John Coltrane es capaz de hacer eso por nosotros. Lo ha hecho por mí muchas veces, y su música es una de las razones por las que el suicidio parece una cosa tan aburrida.

Hay tres temas en el disco que fueron grabados en vivo en el Birdland: "Afro-Blue", "I Want to Talk about You" y "The Promise". Por un lado, es cierto que algo de la histeria no musical del disco se ha desvanecido; esto es, luego de viajar en subterráneo por las entrañas de Nueva York, en un subterráneo lleno de todo eso que un hombre espera encontrar en las entrañas de cualquier cosa, y de subir después a la calle y caminar lentamente, con la cabeza gacha, a través del tráfico y el fracaso que le dan forma a esta ciudad, y luego de entrar al "Jazz Corner of the World" (un templo erigido, ¿para adorar a qué Dios?), y más tarde finalmente, en medio de todo ese ruido y resplandor, escuchar a un hombre destruyéndolo todo, como Sodoma, tan solo con las primeras notas de su saxo, tu sentido "crítico" puede borrarse completamente, y esa experiencia puede colocarte bien lejos de cualquier cosa desagradable. Pero por otro lado, todo lo que escuché esa noche que tenía valor musical sí permanece en el disco, y las emociones, muchas completamente nuevas, que experimenté en cada una de las nuevas escuchas "objetivas" del disco, son tan valiosas como cualquier otra cosa que conozca. Y todo esto está en este álbum, y los temas grabados en estudio, "Alabama" y "Your Lady", están entre lo mejor del disco.

Pero dado que los discos, grabados en vivo o de cualquier forma,

son artefactos, así deben ser tratados. La poca gente que había en el Birdland la noche del 8 de octubre o, mejor, la poca gente que esa noche estaba realmente escuchando lo que Coltrane, Jones, Tyner y Garrison hacían, podrán decir, si alguna vez se los interroga, exactamente lo que estaba ocurriendo, y cómo fue que todos reaccionamos. Me encantaría tener una lista de toda esa gente, de modo que cualquier interesado pudiera llamarlos y pedirles la historia completa, pero lo cierto es que casi todo el mundo que escuchó a John y los demás en un club, o en cualquier performance en vivo, tiene su propia historia. Yo, por lo pronto, tengo un montón.

Pero en cuanto al artefacto que usted tiene ahora en sus manos, diré, en primer lugar, que si tiene la capacidad de escuchar, entonces va a estar conmovido. "Afro-Blue", el tema más largo del disco, se ubica en la tradición de las piezas con sabor "afro-indio-latino" que hizo Trane en el soprano, desde que decretó que este era un instrumento de jazz. (En este sentido, "The Promise" pertenece al mismo género.) Aunque la melodía principal es simple y tiene un aspecto "cancionero", se trata de una canción que vuelve maravillosa y repentinamente inteligible un lirismo que parecía completamente ininteligible. También McCoy Tyner, que es el formalista más pulido del grupo, hace aquí sus movimientos más despreocupadamente líricos, pero guiado, casi acosado, al igual que Trane, por el drama ritual alocado con el que los acecha Elvin Jones. No hay modo de describir el modo en que toca Elvin, como tampoco supongo que se pueda describir al propio Elvin. El largo "Afro-Blue", con Elvin insultando y dando golpes detrás de la línea de Trane, es increíble. No tiene nada que ver con algo bello, y sin embargo lo es. (Me levanté de la silla y bailé mientras escribía esto, gritándole a Elvin para que se tranquilizara.) Cuando termina el tema, entre los platillos destruidos, los toms bombardeados, y el soprano de Coltrane como si cantara una canción familiar, uno siente que no debería terminar nunca, que esta música podría seguir y seguir como el pulso salvaje de toda vida.

Trane hizo "I Want to Talk about You", de Billy Eckstine, hace un par de años, pero no es ningún secreto que su estilo cambió mucho desde entonces, y por lo tanto este nuevo "Talk" es completamente otra

cosa. Ahora es la pieza de un tenor virtuoso (el tenor es todavía el verdadero instrumento de Coltrane), y en lugar de tocar, de manera simplista aunque emotiva, nota por nota la línea de la balada, en esta performance cada nota es testeada, y se le otorga un ligero trémolo o vibrato, y hace parecer como si cada una de las notas contara con la posibilidad de calificación "infinita", es decir, de expandirse en escalas o acordes, y así nos amenaza con esas "sábanas de sonido", pero también nos prueba que la balada tal como fue escrita no era más que el comienzo de la historia. Luego viene un solo de Trane que es una lección en saxo tenor y que cada vez que se la escucha se vuelve más y más precisa.

Si usted ha escuchado "Slow Dance" o "After the Rain", entonces quizás esté preparado para el tipo de sentimiento que trae "Alabama". No me había dado cuenta hasta hoy de lo bella palabra que es *Alabama*. Esa es una de las funciones del arte: revelar la belleza, sea común o extraordinaria, de manera extraordinaria. Y eso es lo que hace Trane. Bob Thiele le preguntó a Trane si el título "tenía alguna relación con los problemas de hoy en día". Supongo que él preguntaba "literalmente". Coltrane contestó: "Representa, musicalmente, algo que vi allá y traduje en música desde dentro de mí". O sea: "Escúchala". Y lo que se nos ofrece es una tristeza lenta, delicada e introspectiva, casi una desesperanza, con la excepción de Elvin, quien se eleva en el fondo como algo salido de la naturaleza, un trueno que se hace cada vez más pesado, una tormenta de nubes, un viento de guerra. El conjunto conforma un retrato aterrador y emotivo de un lugar, a través de los sentimientos de estos músicos. Si la Alabama "real" fue el catalizador, más poder para ella, y ojalá sea tan bella como esta pieza, incluso en su destrucción.

"Your Lady" es la canción más dulce del disco. Es pura melodía, es decir que podría ser el acompañamiento de cualquier canción elegante o de un bailarín. El tintineo del contrapunto de Elvin Jones es lo que lleva la línea, y su capacidad para meter solos constantemente detrás de los vuelos de Trane, comentándolos, extendiéndolos o a veces soltándose en el suyo propio, es fundamental para el sonido total y para el efecto general de este grupo de Coltrane. La constancia y el poder de

Jimmy Garrison, que deben ser fantásticos para apoyar, estimular y empujar a este grupo de personalidades tan poderosas y diversas, son ya casi legendarios. En temas como "Lady" o "Afro-Blue", el bajo de Garrison estalla de manera tan simétrica, tan pareja, tan emotiva y, de nuevo, con tanta fuerza, que uno empieza a pensar que Garrison debe ser capaz de abrir cajas fuertes con sus dedos.

Todo en este disco está *vivo*, se haya grabado junto a los borrachos y los payasos del Birdland o en el estudio. Hay un carácter osadamente humano en la música de Coltrane que se hace sentir, no importa donde se la grabe. Si uno sabe escuchar, esta música puede hacerle pensar en un montón de cosas extrañas y maravillosas. Podemos incluso volvernos una de ellas.

Notas sobre una actuación reciente (1964): *En una reseña de Lush Life aparecida en* The Urbanite, *advertí que si John Coltrane empezaba a tocar* su propia música, *mucha gente se iba a asustar hasta perder el juicio. Me basaba, para decir eso, no tanto en los discos de Trane (aunque los solos en* Hard Drivin' Jazz *me habían alertado acerca de cómo el futuro Coltrane podía llegar a sonar), como en sus fantásticas actuaciones en vivo. Casi inmediatamente después de que apareciera esta reseña, Atlantic lanzó el LP* Coltrane Jazz, *y confirmó de manera impresionante mi advertencia. Luego, claro, vino* My Favorite Things, *y todo un golpe musical. Pero en un compromiso bastante extendido en el Village Gate (también conocido como La Cueva de los Vientos), otra vez las performances de Coltrane superaron todo lo oído en sus discos.*

Trane no solo ha avanzado en el desarrollo de la larga línea de "notas-acorde", sino que su uso de los armónicos está alcanzando la perfección. En algunos de los solos con el soprano, Coltrane empieza una de sus líneas y, sin disminuir el poder o el empuje del solo, la línea parece abrirse en dos o tres líneas separadas. Se trata de la maestría de los armónicos, que Trane demostró primero en Coltrane Jazz *y continuó en* My Favorite Things, *pero ahora llevada aún más lejos. Por momentos uno ya no sabe cuál de las notas que uno escucha es, de hecho, la verdadera, o cuál es la verdadera*

línea, es decir la que aparecería indicada en el pentagrama. También, el resto del grupo, especialmente Elvin Jones y McCoy Tyner, son escalofriantes.

No tengo ya la más mínima duda de que John Coltrane es la voz más impresionante en el saxo tenor de nuestra época. Y digo esto con apenas una vacilante mirada al Jazz Gallery, donde se dice que el viejo de la montaña, Sonny Rollins, está por reaparecer (y si tenemos a Sonny, Trane y Ornette Coleman trabajando al mismo tiempo, ¡quiero que la gente deje de hablarme de lo hip que es París!).

LA AVANT-GARDE DEL JAZZ (1961)

Definitivamente existe hoy en día una avant-garde en el jazz. Un grupo cada vez más grande de jóvenes que no solo utilizan las ideas más relevantes de la música contemporánea "formal", sino que además, lo que es más importante, han empezado a emplear las ideas más interesantes contenidas en esa música deslumbrante llamada bebop. (Entiendo, por supuesto, que para varios de mis colegas más doctos casi cualquier cosa que vino después de 1940 es bebop, pero no es exactamente eso a lo que me refiero.) Pienso que esta última idea, el uso del bop, es el aspecto más significativo de esta avant-garde particular de la que hablo, dado que cualquier músico presuntamente moderno puede hablarnos de Stravinsky, Shoenberg, Bartok, etc. O al menos todos creen que pueden. Digo avant-garde *particular* porque entiendo que hay también otra supuesta "nueva música", llamada por algunos de mis colegas más serios "third stream" [tercera corriente], que busca meter descaradamente en el jazz la mayor cantidad de música "clásica" posible. Pero que los músicos de jazz hayan llegado a la hermosa y lógica conclusión de que el bebop es probablemente la música más legítimamente compleja y emocionalmente rica salida de este país es, a mi entender, un brillante comienzo para una música "nueva".

El bebop es, ahora, una *raíz*, del mismo modo que lo es el blues. La música "clásica" no. Pero la música "clásica", es decir la música "artística" euro-americana contemporánea, puede resultar para el hombre negro aislado, que intenta existir dentro de una cultura blanca ("arty" o lo que sea), algo "aprovechable" para la mayor cantidad de *definiciones* posible, *soluciones* para problemas que la vida del músico de jazz contemporáneo seguramente le deparará. Dicho más simple: Ornette Coleman tuvo que convivir con las actitudes responsables de la música de Anton Webern, la conociera o no. Estas actitudes le fueron dadas junto con toda la historia de la música occidental formal, y las músicas que caracterizan a los negros en los Estados Unidos han llegado a existir en su forma actual solo a través de la aculturación de esta historia. Conocer de verdad esa historia, e intentar relacionarse con ella culturalmente, solo sirve para *adoctrinarse*. El jazz y el blues son músicas occidentales, producto de una cultura afroamericana. Pero las definiciones deben ser negras sin importar la geografía. Y en este sentido cualquier cosa europea es irrelevante.

Todos somos *modernos*, nos guste o no. Al fin y al cabo, el trompetista Ruby Braff es tan *responsable* de las ideas y actitudes que le han dado forma a nuestro mundo como Ornette Coleman (las ideas son cosas que tienen que impregnar a todos, directa o indirectamente). La misma historia ha transcurrido en el mundo para ambos, y se ha fijado en ellos como si fueran la misma persona. Para Ornette Coleman, como antes para Charlie Parker o James Joyce, la relación entre su vida y su obra parece directa. Para Braff, o los imitadores de Charlie Parker y Bud Powell, o para el senador Goldwater, la relación entre todas las ideas que la historia ha apilado con cansancio frente a ellos, y cierta utilización en sus propias vidas, es menos directa. Pero si cae una bomba atómica en Manhattan, morirán tanto los conservadores como los modernistas; y solo porque un trompetista mire por la venta y se pregunte "qué pasa por aquí", no significa que se vaya a salvar: se va a morir también. (Intento explicar la "avant-garde": hombres para los que la historia existe para ser *utilizada* en sus vidas, en su arte, para hacer algo consigo mismos, y no como un mero recuerdo abrumador de las personas y las ideas que vivieron antes

que nosotros.) "¿Cómo tocar exactamente lo que siento?", es lo que me dijo uno de estos músicos. *¿Cómo?*, o sea una consideración *técnica.*

Antes de continuar, quiero referirme entonces a la *técnica*, para que no se me confunda con la gente que dice cosas como que Thelonious Monk es "un buen pianista, pero con limitaciones técnicas". Cuando hablo de *técnica* me refiero a la posibilidad de usar las ideas importantes que están contenidas en los residuos de la Historia, o en la marea de la existencia presente. Por ejemplo, poder tocar composiciones de Liszt al doble de velocidad puede ayudar a alguien a hacerse músico, pero no lo van a hacer consciente del hecho de que Monk era un mejor compositor que Liszt. Y la conciencia, en cualquier nivel, de hechos e ideas constituye *lo más importante* respecto de la técnica. Poder tocar un instrumento es una mera superficialidad si alguien quiere ser músico. Son las ideas utilizadas *instintivamente* las que determinan el grado de profundidad que un artista puede alcanzar. Saber, por ejemplo, que es mejor prestarle atención a Duke Ellington que a Aaron Copland es parte de esto. (Es justamente gracias a que alguien como Oscar Peterson tiene profundidad instintiva que la técnica puede ser desparpajo. Que él pueda tocar el piano con cierta comodidad lo hace más difícil de identificar: no hay ningún instinto serio en juego.)

A mi entender, la *técnica* es inseparable de lo que aparece finalmente como contenido. Un *mal* solo, no importa cuán bien tocado esté, sigue siendo *malo.*

AFORISMOS: "La forma nunca puede ser más que una extensión del contenido". (Robert Creely)
"La forma está determinada por la naturaleza de la materia... Bien mirado, el orden no es nada objetivo; solo existe en relación con la mente". (Psalidas)
"Ningún músico que pueda ser considerado 'mediocre' puede poseer *técnica* alguna". (Jones)

Para el músico de jazz, la música "formal" no deben ser más que *ideas.* Ideas que pueden hacer que para este músico sea más fácil llegar

a sus raíces. Y, como ya he dicho, las raíces más fuertes son el blues y lo que se llamó bebop. Estos existen autónomamente. El blues y el bebop son *músicas*; son emocionalmente entendibles por sí mismas: sin la más mínima discusión de sus orígenes. Y la razón que se me ocurre para esto es que ellos son orígenes *en sí mismos.* El blues es un comienzo. El bebop, un comienzo. Definen otras variedades de música que vinieron después. Si una persona nunca ha escuchado blues, no hay razón para asumir que le pueda interesar, por ejemplo, Joe Oliver (excepto quizás como curiosidad, o por alguna oscura convicción social). Cannonball Adderley es interesante *solo* gracias al bebop. Y no porque toque bebop, sino porque ocasionalmente va a retomar una idea que el bop alguna vez representó como profunda. Una idea que amamos, sin importar su desfiguración posterior.

Las *raíces*, blues y bop, son emoción. La *técnica* y las ideas son el modo de manejar la emoción. Y esto no excluye la consideración de que un intelecto puro pueda desprenderse de la experiencia emocional, y de las emociones más crudas que pueden proceder de la aprehensión ideal de cualquier hipótesis. El punto es que ese desplazamiento debe existir en forma de instinto.

Antes de avanzar hacia una descripción general de los músicos que voy a citar más adelante como parte de una avant-garde en crecimiento, creo que debo completar al menos dos definiciones más.

Usar o implementar una idea o concepto no constituye necesariamente una imitación, y por supuesto lo inverso es también verdad: la imitación no es necesariamente uso. Diré primero que el uso es apropiado, como también *básico.* El uso implica que una idea o sistema es empleado, pero para alcanzar otros sistemas separados y/o diferentes. La imitación es simple reproducción (de un concepto), para su propio provecho. Si alguien canta como Billie Holiday, o toca exactamente como Charlie Parker –o lo más parecido que le sea posible– no *produce* nada. Esencialmente, no hay nada que se añada al universo. Es como si estos intérpretes se pararan en un escenario y no hicieran absolutamente nada. Ornette Coleman usa a Parker solo como una hipótesis; sus

conclusiones (las de Coleman) son distintas y únicas. Sonny Rollins escuchó obviamente mucho a Gene Ammons, pero las conclusiones de Rollins son insistentemente suyas, y son incluso más profundas que las de Ammons. Si un hombre toma el metro al trabajo, seguramente no cree que él es un metro. (Un hombre que cree que es un metro en general está loco. Difícilmente llegue al trabajo.)

SAXO: *Ornette Coleman, Eric Dolphy*, Wayne Shorter, Oliver Nelson, Archie Shepp
TROMPETA: *Don Cherry, Freddie Hubbard*
PERCUSIONES: *Billy Higgins, Ed Blackwell*, Dennis Charles (batería), Earl Griffith (vibráfono)
BAJO: *Wilbur Ware, Charlie Haden*, Scott LaFaro, Buell Neidlinger, otros
PIANO: *Cecil Taylor*
COMPOSICIÓN: *Ornette Coleman, Eric Dolphy, Wayne Shorter*, Cecil Taylor (ver nota al final del ensayo).

Esta es la mayor parte de la gente que este ensayo intentará agrupar bajo el *nom de guerre* de avant-garde. (Hay algunos otros, como por ejemplo Ken McIntyre, que pienso, según los informes que recibí, que también pertenecen a este grupo, pero no he tenido todavía la oportunidad de escucharlos.) Los nombres en cursiva me gustaría que funcionaran para resaltar a aquellos músicos de mayor calidad o innovación. (Hay más bajistas que otra cosa sencillamente debido a que el mayor innovador en ese instrumento, Wilbur Ware, ha estado activo durante más tiempo y por ende más gente tuvo la chance de escucharlo y aprender de él.)

Esta lista de nombres no debería servir como una categorización estricta de un estilo. Cada uno de estos hombres tiene su propia manera de tocar, pero como grupo representan, a mi entender al menos, un punto de partida muy definido.

Todos estos músicos usan en gran parte el bebop, melódica y rítmicamente. "Ramblin'" de Coleman posee una línea melódica cuyas ten-

siones espaciales parecen muy arraigadas en las composiciones e improvisaciones de Gillespie y Parker de la década del 40. El carácter deshilachado y abrupto del tejido melódico sugiere la, en apariencia, insaciable necesidad de contrastes agitados típica del bop, en el cual la melodía acaba por ser una extensión del patrón rítmico dominante. Si uno silba "Ramblin'", y luego algo del primer Monk, como "Four in One" o "Humph", o "Cheryl" o "Confirmation" de Bird, las similitudes *físicas* de las líneas melódicas se vuelven inmediatamente notables. Es como si hubiera interminables cambios de dirección; detenciones y comienzos; variaciones de ímpetu; una irregularidad que sale de la base rítmica de la música. (De los músicos post-bop más tradicionalistas, se me ocurre que solo Jackie McLean emplea tanto contraste y modulación rítmica en sus composiciones y ejecuciones como había en el bebop, por ejemplo en "Dr. Jackle", "Condition Blue", etc.) De hecho, en el bop y en la avant-garde es como si la parte rítmica se insertara directamente en la parte melódica. La melodía de "Ramblin'" es por sí misma casi un patrón rítmico. Los acentos son prácticamente idénticos a los apuntalamientos rítmicos de la música. Lo mismo ocurría en el bop. El nombre mismo, bebop, sale del intento de reproducir en una onomatopeya los ritmos nuevos que había engendrado esta música. De ahí el bebop, y con él el rebop. (Si bien es cierto que el scat comenzó a ser usado desde los primeros tiempos del jazz, el *bopping*, o sea el scat que se popularizó en los 40, consistía más en un intento de reproducir efectos rítmicos y de crear melodías a partir de ellos, por ejemplo *OoShubeeDobee* o *OoBopsh'bam-a-keukumop*, etc. Sin embargo, incluso los incunables del jazz y del blues, aquellos cánticos rurales, no eran mucho más que letras con mucho ritmo.)

Uno de los resultados de esta "inserción" del ritmo en el tejido melódico, que ocurre tanto en el bop como en la avant-garde del jazz, es la consecuente libertad que se les permite a los instrumentos que normalmente se supone que llevan el ímpetu rítmico. La batería y el bajo literalmente "brotan", y se salen del simple 4/4 empalagoso que caracteriza a la música que viene antes y después del bop. Si bien es cierto que los músicos del post-bop tomaron su ímpetu del bop, creo que el

desarrollo de la escuela del cool jazz sirvió para oscurecer el verdadero legado del bop, que consistía en la variedad y la libertad rítmicas. El cool jazz tendió a regularizar los ritmos y hacer la línea melódica más suave, menos deshilachada, apoyándose más en la variación "formal" de la línea, en el sentido más clásico de "tema y variación". Se puso cada vez más énfasis en los gráficos y en las partes escritas. La música formal europea empezó a ser canonizada, ya no como un medio sino como una suerte de *modelo*. La insistencia de Brubeck, Shorty Rogers, Mulligan, John Lewis, etc., en que ellos podían escribir fugas y rondós, e incluso improvisarlos, fue por supuesto un ejemplo de esta canonización. Las armonías casi legítimas que se usaban en el cool jazz o en el jazz de la Costa Oeste recordaban la tradición de la música vocal europea. Y grupos como los Giants de Shorty Rogers hacían una música que sonaba como si saliera de un organillo, con variaciones e improvisaciones tan regulares y estáticas como las de una pianola.

Los hard boppers buscaron revitalizar el jazz, pero no llegaron muy lejos. De algún modo, habían descuidado algunos elementos importantes del bop, al sustituir su verdadera diversidad rítmica por la grandeza de timbre y la reciente insistencia en las influencias cuasi gospel. Los ritmos usuales de los boppers más duros de los años 50, los que vinieron luego del cool jazz, son increíblemente estáticos y suaves en comparación con el jazz de los 40 y de los 60. La libertad rítmica de los años 40 desapareció en los 50 solo para ser redescubierta en los 60. Dado que el ritmo y la melodía se complementan tanto en la música "nueva", el bajista y el baterista también pueden tocar "melódicamente". Ya no necesitan ocuparse estrictamente de ir golpeando, y meramente marcar el ritmo. La melodía misma contiene tanto acento rítmico como para propulsar y estabilizar el movimiento horizontal de la música, dándole tanto ímpetu como dirección. Los instrumentos rítmicos pueden así servir para elaborar también ellos la melodía. El estilo de Wilbur Ware sería un ejemplo perfecto de esto. Del mismo modo, bateristas como Blackwell, Higgins y Charles pueden deambular por la melodía, otorgar un acento por aquí, interferir en la melodía por allá. Elvin Jones, en su trabajo reciente con John Coltrane, también demuestra que él

entiende la diferencia entre tocar una melodía y una elaboración elegante en torno a un ritmo estático.

De modo que, así como la melodía fuertemente acentuada brota en la sección rítmica, también le otorga a los solistas más lugar para moverse. Falta el 4/4, y así los instrumentos pueden incluso improvisar sobre los esfuerzos melódicos de la sección rítmica. Esta es una de las razones por las que en grupos como el de Coleman pareciera como si hubieran vuelto al concepto de improvisación colectiva. Los roles de los músicos no están tan fijos como estaban en los grupos de los 50. Todos tienen la oportunidad de tocar melodía o ritmo. La mano izquierda de Cecil Taylor sirve como insistencia rítmica pura tanto como para la disposición de acordes en la armonía. La mano izquierda varía constantemente los ritmos de los que depende su música. Tanto Taylor como Coleman usan constantemente variaciones melódicas basadas en figuras rítmicas. El bebop demostró que los así llamados "cambios", es decir la recurrencia de algunos acordes que constituyen la base de la estructura melódica o armónica de un tema, son casi arbitrarios. Y que por lo tanto no necesitan ser *establecidos*: dado que de algunos acordes se infieren ciertos usos improvisatorios, ¿por qué no improvisar sobre lo que se infiere de los acordes en vez de tocar la inferencia misma?

La mayor contribución de la avant-garde es melódica y rítmica; solo unos pocos compositores han realizado cambios armónicos notables. Sin embargo, Coleman y Dolphy tienden a usar algunas ideas que también están en la música europea contemporánea, sobre todo la idea del timbre como principio armónico. Es decir, el modo en que el sonido real de los instrumentos, más allá de la nota que toquen, aporta una diversidad armónica sin medida. (Piénsese, en ese sentido, en el cantante de hard blues como un pionero. John Coltrane también hizo un trabajo maravilloso en armonía.) Nelson, Shepp y Shorter también, en menor medida, utilizan este concepto, y lo que es más raro, Shorter y Nelson han aprendido a usar el llamado *honking* [bocinazo] del R&B con mejores efectos. No es que hubiera nada malo en el *honking* en principio, pero ocurría que la mayoría de los músicos en el R&B lo único que hacían era eso.

También es importante señalar que todos los vientos que mencioné están atraídos por el sonido de la voz humana. Y mi idea es que el jazz no puede estar separado de la voz, dado que el concepto de la música afroamericana depende de referencias vocales. Antes mencioné mi creencia de que el bebop y el blues son músicas casi autónomas. Para hacerlo más evidente, agregaré que el blues y el bebop son no solo las dos facetas de la música afroamericana que más directamente utilizan el potencial rítmico, sino que además son las dos músicas en las cuales la tradición vocal de la música africana es más evidente. El blues puramente instrumental es lo más cercano que han llegado a sonar los instrumentos occidentales a la voz humana, y los saxos de Parker, Sonny Rollins y John Coltrane, y la mayoría de los músicos de la nueva avant-garde mantienen también esta tradición. Los timbres de estos vientos en particular sugieren la voz humana mucho más que los supuestamente más "legítimos", es decir el swing instrumental blanco, o los timbres serios y cool típicos del post-bop.

Menciono estos aspectos generales, por ejemplo sus conceptos rítmicos y melódicos y el uso de efectos tímbricos para evocar los inicios vocales del jazz, solamente para trazar una línea demarcatoria general. Hay, por supuesto, muchos "nuevos" rasgos que poseen algunos nuevos músicos y que no son comunes al grupo en su totalidad, descubrimientos generales o idiosincráticos que otorgan a cada músico su estilo característico. Para nombrar algunos: las armonías inusuales de las composiciones de Wayne Shorter y la integración que hace tanto del uso del espacio de Rollins como del desdén de Coltrane. (El problema principal de Shorter, pareciera ahora, son los Jazz Messengers.) El descubrimiento de Earl Griffith de que se puede tocar el vibráfono como Lester Young, en vez de seguir imitando la apropiación de Coleman Hawkins que hizo Milt Jackson. El tono diáfano de Griffith, y su línea siempre un poco detrás del beat, apuntan a Pres, y a un abordaje fresco del vibráfono. El modo en que Charlie Harden toca el bajo como si fuera un guitarrista, llegando al punto de rasgar, por momentos, su enorme instrumento. El fantástico sentido melódico de Don Cherry (pienso que Cherry es el único innovador *real* de su instrumento). El modo

en que Archie Shepp se niega a admitir que haya una melodía, o el uso del R&B y de los timbres llamados "Mickey Mouse" que hace Oliver Nelson con efectos maravillosos. Todos estos son rasgos separados de esta nueva música, una masa de talento e ideas que indican un nuevo camino para el jazz.

La primera música que hicieron los negros en este país debió ser africana; su posterior transmutación en lo que hoy conocemos como blues y el desarrollo paralelo del jazz demostraron la gran flexibilidad de los rasgos básicos de esa música. Sin embargo, cuando un estilo se aleja demasiado de la música progenitora, como lo hizo el swing o el llamado jazz de la Costa Oeste, o cuando se la lleva hacia esos ritmos artificialmente estimulantes, serios y regulares típicos del tradicionalismo del hard-bop, queda claro hasta qué punto los elementos africanos de la música pueden ser llevados hacia la neutralidad. El blues fue la primera música afroamericana, y el bebop un nuevo énfasis en la tradición no occidental. Si este último nos salvó del desperdicio insípido que fue el swing, por su cuenta, la nueva avant-garde y John Coltrane nos están salvando de los igualmente insípidos años 50. Y ambos usaron los mismos métodos generales: llevar la música hacia sus ímpetus rítimicos iniciales, y alejarla de los intentos de regularización rítmica y predictibilidad melódica que los 30 y los 50 le habían impuesto.

Nota: *Este texto proponía un retrato de la naciente avant-garde alrededor de 1961. En su mayor parte resultó acertado, pero algunos de los músicos mencionados recibieron mayor crédito de lo que sus posteriores vidas y performances demostraron merecer, en general debido a que en esa época se movían bajo la influencia de verdaderos innovadores. Algunos de los músicos han muerto (Scott LaFaro, uno de los varios bajistas blancos que tuvo Ornette; Earl Griffith, un gran vibrafonista que llegó muy arriba antes que Bobby Hutcherson, y por supuesto Eric Dolphy, cuya muerte a una tristísima corta edad fue una tristísima pérdida musical), o bien dejaron el jazz para dedicarse a otras cosas: Buell Neidlinger, para trabajar en una orquesta sinfónica, pero cuando escribí este texto estaba trabajando con Cecil*

Taylor. Cuando uno se pregunta qué fue de la vida de tal o cual músico blanco que alguna vez estuvo metido en el jazz, es altamente probable que haya vuelto a trabajar en la música europea, en alguna de sus variantes, por ejemplo Neidlinger o Ellis, entre muchos otros; o bien han empezado a trabajar en estudios lucrativos, en televisión, radio o películas (y en grandes puestos ejecutivos, como Director Musical de los Clubes de Playboy o de MGM), que nunca han estado abiertos para músicos negros. Algunos otros, como Wilbur Ware, tenían deudas impagables, y otros, como Oliver Nelson, se habían llevado sus talentos al Marlboro County, donde está el dinero de verdad.

PRESENTANDO A WAYNE SHORTER (1959)

Conocí a Wayne Shorter por primera vez en Newark, donde ambos nacimos con malevolencia. Él era uno de los "raros" hermanos Shorter que la gente mencionaba ocasionalmente, en general como referencia metafórica: "Tan raro como Wayne". Wayne y yo no andábamos juntos, ni llegamos a ser cercanos; vivíamos en lugares distantes de la ciudad, y fuimos a diferentes escuelas.

Wayne iba a la Newark's Art High School. Lo veía con su uniforme verde y gris ajustadísimo, tocando un saxo plateado. O a veces lo encontraba en High Street, siempre "limpio", algo distante, y con una sonrisa que luego llegué a entender que era "secreta". Tocaba el saxo tenor en un grupo joven que se presentaba en todas las fiestas a las que solía ir la gente de la escuela. Era la banda de Nat Phipps, y ojalá alguien los hubiera grabado. Con quince, dieciséis, diecisiete años, todos tocaban ya en ese entonces con una madurez musical que me temo que haría palidecer a la banda de la escuela de Farmingdale. (La banda de Phipps, dicho sea de paso, sigue tocando en Newark, y todavía tiene varios muy buenos músicos.)

Wayne era precoz; lo escuché hacer cosas increíbles a los diecisiete

o dieciocho años. Incluso entonces hacía que uno suspirara ante la infalibilidad técnica más pura. Y estoy hablando de cuando casi cualquier joven que tocara cualquier instrumento, incluso el bongó, pretendía sonar como Charlie Parker. Wayne también. Pero aun siendo un fanático de Bird que tocaba en una banda de escuela secundaria, Wayne se la arreglaba para destacarse poderosamente. Recuerdo que una vez le dije a alguien: "Esa es la más tremenda imitación de Parker que puede haber". Hoy en día, Wayne Shorter no tiene nada que ver con Charlie Parker, excepto, quizás, en el sentido de que Bird es una "influencia" para todo el jazz negro.

Cuando me mudé de Newark de forma permanente, después de la universidad, oí hablar de Wayne ocasionalmente. Muchas veces, hablando de los viejos tiempos con antiguos compañeros, uno decía con los ojos casi llorosos: "¿se acuerdan de cómo tocaba Wayne Shorter aquellos solos fantásticos en el templo masónico?", y golpeaba la mesa con los dedos a una velocidad a la que probablemente el propio Wayne no podía tocar. Pero esa era la idea: él tenía un aura especial incluso siendo adolescente. Quizás fuera porque todos éramos adolescentes... pero no lo creo. Creo que Wayne lleva todavía ese aura como si fuera un Chesterfield. Al hablar con él, se nota inmediatamente un aire de "invencibilidad". Cuando toca, uno se convence de que no es cualquier cosa.

Wayne fue a la NYU y se graduó en Educación Musical. Pero durante todo ese tiempo siguió tocando con la Phipps band, y participando en sesiones con los grandes en Nueva York. Fue en una de esas sesiones que conoció a John Coltrane y se hicieron amigos. También fue por esa época que Coltrane se había juntado con Miles. John tocaba y hablaba; Wayne escuchaba, y también tocaba.

Después de la universidad, Wayne siguió tocando por ahí hasta que, en gran medida gracias a una sesión en la que estuvo en el Sugar Hill en Newark, lo llamaron para el Horace Silver Group. Wayne tocó en un par de fechas con ellos, incluyendo Birdland y Newport en 1956, pero después se lo llevó el ejército. Por suerte, se las ingenió para entrar en la Fort Dix Band, y allí se quedó. Volvía a Nueva York

todos los fines de semana, hacía sesiones y se hacía escuchar. Salió del ejército a finales del año pasado, y según su hermano Allen, "bueno, en el ejército hizo unas cuantas cosas". Wayne empezó a escribir, practicó mucho y sobre todo se encontró a sí mismo, tocando como nadie más lo hacía en esa época. Había atravesado ya dos fases muy críticas en su vida: el joven precoz imitador de Bird, y el "buen" sesionista joven cuyas ideas todavía no se habían cristalizado. Hoy está en una tercera fase de su carrera, aún más crítica: el Innovador. Todavía le queda un largo camino por recorrer, pero no tanto como para que cualquiera que lo haya escuchado recientemente dude por un segundo de que lo va a lograr.

Diría que el estilo de Wayne está vinculado con el de los dos saxos tenores más importantes de estos tiempos: Sonny Rollins y John Coltrane. De Rollins aprendió lo que un uso apropiado del "espacio" (descansos, tempos dobles, "moverse" por las líneas del compás, etc.) puede aportar en la improvisación. Como los de Rollins, los solos de Shorter son ordenados y precisos, pero cuando uno ve a Wayne tocar, los ojos cerrados, sonriendo en cada breve pausa, es obvio que el único esquema que usa está en alguna parte detrás de sus ojos. Pero Rollins parece ubicarse, como Joyce, por encima de su propia obra, limándose las uñas, mientras que Wayne y Coltrane están en medio de su música, preparando lo que parece ser un impulso emocional fantástico, pero sin necesidad de mover los brazos sin sentido.

La música de Wayne (su modo de tocar, sus composiciones) es única y parece, sobre todo, importante. Hay en su modo de tocar un arreglo casi "literario" (en el mejor sentido de la palabra) de las relaciones musicales. Todo lo que sale del saxo parece no solo "premeditado" (el fuego y la sorpresa de la improvisación instantánea está siempre presente), sino también definido y asimilado... no importa si en un principio suena salvaje o inverosímil. Wayne parece estar dispuesto a probar cualquier cosa. Y en general lo hace.

Cuando empecé este artículo, Wayne estaba tocando con la Maynard Ferguson's Big Band, pero desde entonces se ha unido a los Art Blakey's

Messengers. La noche que fui a verlo con los Fergusons hablé con Wayne luego de cada uno de los tres sets, de modo de incluir su voz en este texto:

"Bueno, por supuesto que uno no tiene la posibilidad de tocar tantos solos como quisiera, pero en los grupos pequeños ocurren muchas cosas, y además, tenemos un par de personas en esto que realmente son grandes. Slide Hampton, el trombonista, escribe unas cosas muy buenas. Seguramente vamos a tocar algo suyo más adelante. Yo también incluí algunos temas en la lista...

"Lo que vale es la seriedad. No vas a llegar a nada a menos que seas serio. Mira, eso es lo único que me importa... gente seria haciendo cosas serias... si no, no pasa nada. Por supuesto que también existe el humor serio, ¿no? Como Monk: ¡los chistes de ese tipo son tan serios que te matan! Para mí, eso es lo que gente como Sonny y John representan: un abordaje de la música seria de verdad. Y con la gente que está improvisando constantemente se pueden ver los logros reales. ¡Es increíble! Al menos, a mí me parece increíble. Especialmente John. Es decir, él nunca deja de estar en todo."

"¿Y qué pasa con los músicos de jazz tradicionales? ¿Alguna vez escuchaste a Jelly Roll Morton o Louis o el primer Duke, con un deseo consciente de incorporar sus abordajes?"

"Bueno, no. Escuché, sí, un montón de tipos tradicionales, especialmente Louis y Duke, y pude haber sacado un par de cosas de ellos inconscientemente, pero puedo sentir lo que estaban haciendo sin necesidad de tocar como ellos, ¿no? Lo que tocaba Bird llegó hasta ahora, y través de todo el mundo. Cada tipo que está diciendo algo toca como si hubiera escuchado a todos. Me gustaría hacer un disco con temas de Monk, y uno con temas de Tad Dameron. Por supuesto que los de Monk son mejores, pero Tad hizo un montón de cosas que ayudaron a los compositores. Y Monk... ¡wow!"

"Bueno, si hacen un disco de temas de Monk, sería genial que hicieran alguna de esas cosas increíbles que nadie hace porque son demasiado difíciles, 'Four in One', 'Humph', ese tipo de cosas..."

"Así es. Todos les tienen miedo a esos temas. Tampoco los culpo,

¿no? Es que, cuando uno está metido en algo como John, se hacen un montón de pavadas... pero es parte del asunto también. Todo eso cuenta. Si uno está realmente en algo, no puede estar siempre a salvo... hay que soplar... y cuidar el negocio, de alguna manera. *(risas)* Ojalá toquemos esos temas de Slide y míos en esta vuelta. Tengo ganas de tocar algo."

"¿Acepta pedidos Maynard?"

"Sí, seguro... le gusta eso. ¡Como si fueras un fan!"

"Ok, ¿qué temas tengo que pedir?"

"Bueno, el mejor de Slide se llama 'Newport', y el mejor mío es 'Nellie Bly'."

Luego de "Oleo", el grupo salió con "Newport": movida, frondosa, estridente. A mitad del tema Wayne empezó un solo; después de sus primeras notas, se hizo evidente para casi todos en Birdland que aquel joven era lo más interesante que había ocurrido en toda la noche. Lo único malo del solo es que fue demasiado corto. Llevado a un aparentemente imposible doble tiempo, estaba lleno de ese humor fuerte y satírico que caracteriza a Monk o Rollins. Cuando Wayne terminó el solo, la mayoría de los tipos del Birdland se lanzaron a un fuerte y feliz aplauso. Al minuto de que la banda estuviera tocando "Nellie Bly" de Wayne, un tipo con pinta de tradicionalista dijo, excitado, "Oh, oh, más de esas cosas de Uptown". Empezó a sonarse los dedos ruidosamente. El solo de Wayne, esta vez, fue aún mejor. La mitad del solo fue al doble de velocidad. La banda se desarmó. La coda debía ser una cosa al unísono entre Wayne y Ferguson, pero Ferguson erró tanto que Wayne se inclinó hacia atrás y sopló un larguísimo bocinazo estilo Ammons durante todo el pasaje. El viejo que había detrás de mí se cayó de la silla.

Caminé hasta el subterráneo con este viejo siguiéndome. "¿Sabe qué?", me dijo, "uno se da cuenta enseguida cuando un tipo es de los buenos, y este chico obviamente lo es".

Estuve de acuerdo, y el viejo me dio la mano calurosamente mientras nos despedimos. Luego nos tomamos ambos la línea A del subterráneo, uno en dirección al norte y el otro al sur.

Nota: *Wayne Shorter se volvió, desde que escribí este artículo, un integrante estelar de grupos tan célebres como los Art Blakey's Jazz Messengers y el Miles Davis Quintet, donde todavía toca. Pero nunca llegó a ser tan grande como sus años tempranos parecían prometer. Aún creo que en el 59 Wayne tocaba tan duro como Coltrane, pero quizás el peso de estos dos conjuntos estables (el de Blakey y el de Miles) acabó por encasillarlo más de lo que necesitaba.*

PRESENTANDO A DENNIS CHARLES (1963)

Dennis vive en un cuarto piso, sin ascensor, en la calle 118 entre Quinta Avenida y Lenox (cerca del corazón del barrio de la droga). Cuando llegué a visitarlo, a eso de las dos, o sea una hora tarde, él acaba de levantarse de la cama, "unos segundos atrás".

Dennis Charles nació en St. Croix, Islas Vírgenes, en 1937, y vive en los Estados Unidos desde 1945. Su padre todavía está en St. Croix, pero su madre se fue de allí, después de separarse, y se mudó a Nueva York. Dennis fue criado en Harlem con dos hermanos. Su hermano menor, Frank, también toca la batería. Muchos fines de semana Frank y Dennis se juntan para tocar en bandas de calipso; ambos tocan la conga además de la batería.

Dennis empezó a tocar en 1954. Estudió en la New York Vocational School, y también tocaba la conga cuando vivía en las Antillas. Su padre y su abuelo también tocaban la conga (y supongo que casi todo el mundo allí).

A los diecisiete años, una edad bastante adecuada para cualquier muchacho negro, se metió en problemas con la ley. Lo sacaron de las calles por dos años. Cuando volvió, lo primero que recuerda, según sus

propias palabras, es "Tempus Fugit" de Blakey. "El estilo de Blakey en ese tema me emocionaba." Continúa: "En ese entonces estaba perdido, no tenía idea. Especialmente en este ambiente, y viniendo del Caribe, donde vivía como un *nature boy*".

"A veces venían unos trabajadores sociales a pasar tiempo con nosotros. Nos llevaban al cine, organizaban fiestas, invitaban a otras pandillas, y antes de que te dieras cuenta ya habían desarmado todo. Así es como me metí en problemas, porque no hay nada que hacer."

"Nunca tuve una batería hasta que Buell (Neidlinger) me compró una cuando íbamos a tocar en el Five Spot en 1957. Hasta entonces yo usaba la batería de mi hermano. Cuando empecé a aprender, con la batería de mi hermano, escuchaba mucho a Art y trataba de imitarlo. Solía escuchar todo, como loco. ¡Los discos de Bird! Todo el mundo escuchaba a Bird y a Monk y a Blakey.

"Antes era diferente... antes no había rock and roll. Muchas fiestas en la calle, una escena mucho más hip, la gente tomando sidra. Excepto los matones. Esos tipos son todos drogones, se lo pasaban matándose los unos a los otros, y ahora están quemados, andan todo el día colocados.

"Tocaba con un grupo de calipso en el Blue Room en la calle 126. Calipso, cha-cha-cha, todos los viernes. Pero seguía escuchando. No había controlado todavía el jazz. Podía en cambio tocar calipso con los ojos cerrados. Pero siempre fui un freak del jazz. Y el show semanal de calipso era bueno porque podía aprender ritmos diferentes.

"Cuando empecé a entender un poco más, iba al Connie's. Conocí a Cecil (Taylor) y me invitó a su casa. Conocí a Buell, Steve Lacey y ahí es cuando empecé de veras. Solíamos ir ahí a practicar. Yo no tenía más que un redoblante.

"Le dije a Buell, antes del trabajo en el Five Spot, que yo no podía tocar porque no tenía batería. Me dijo que no me preocupara. Al día siguiente me llevó a una tienda y me compró una batería. Lo gracioso es que después en el Five Spot nos robaron. Yo terminé perdiendo dinero porque el tipo de la tienda me había cobrado muy caro, y Joe Termini (el dueño del Five Spot) pensó que le estaba tratando de sacar aún más dinero."

El trabajo en el Five Spot lo llevó a tocar en el Newport Festival (un

regalo de George Wein para George Wein) y luego a grabar con el sello Verve. El primer disco de Dennis, de todos modos, fue *Transition* con el Cecil Taylor Quartet, con Steve Lacey en el saxo soprano y Buell Neidlinger en el bajo.

"Tuve otros trabajos después de eso... muchos recitales de rock and roll, incluso volví a tocar calipso. Solo grabé con Cecil y con la Gil Evans Big Band. Hice cuatro discos con Cecil, pero no todos salieron. Quizás nunca salgan. Trabajé con Jimmy Giuffre por un tiempo en el Five Spot, y con Wilbur Ware en Birdland.

"Pero Blakey es mi preferido. Me gustan otros, como Philly (Joe Jones) y Max (Roach); y Billy Higgins y Eddie Blackwell entre los más jóvenes. Pero Blakey me vuelve loco. Hay muchos que pueden tocar *paradiddles* y rudimentos, pero Art llega más lejos, es salvaje. Quizás porque yo soy de las Antillas y allá la gente toca así, de manera pura y cruda. Tocan lo que escuchan. Y es eso lo que quiero.

"Elvin (Jones) también. Se puso bastante bien en los últimos años. Esos riffs extraños, y esas figuritas intrincadas. Va perfecto con Trane. Suena como unos arbustos incendiándose detrás de Trane.

"Billy Higgins y Blackwell están muy bien también. Solía ir a lo de Blackwell a escuchar cosas que él me mostraba. Pero se enojaba conmigo porque no sé leer. ¡Y tampoco quiero aprender! Yo quiero tocar lo que escucho, lo que tengo aquí adentro...

"Me gusta el grupo de Ornette, me deja sin palabras. Igual, me gustaba más cuando tenía a Blackwell o Higgins. La música de Ornette o la de Cecil te abre los oídos. A veces uno escucha cosas que nunca había escuchado. Y los dos descuellan en sus instrumentos. Parece como que entran en trance cuando tocan, y eso es hermoso de ver.

"Me gustaría reforzarme, tener más control sobre la batería. Necesito ocuparme del aspecto físico. No tengo control sobre el instrumento. Cada vez que me siento es una lucha. Cuando tocaba tranquilo, estaba todo bien, pero ahora me siento raro. Necesito practicar más por mi cuenta. Se escuchan muchas cosas nuevas últimamente. Es como una experimentación."

En estos días, Dennis está en el White Whale Coffee Shop en la calle 10, tocando con otros pesos pesados en ascenso: Archie Shepp y Don

Cherry. Pero el Whale suele estar oscuro y vacío, excepto por los tipos adecuados. Y cuando llegan las hordas de drogones, todo el mundo empieza a temblar. El calor emana de tugurios así.

Al hablar con Dennis uno tiene la sensación de que el tipo no está totalmente seguro de ser ese tremendo baterista que de hecho es. Parece que no lo tiene muy claro. O quizás sea porque en este ambiente de edificios deprimentes y de gente quemada, cualquier historia de "éxito" parece muy precaria. Y aunque Dennis esté trabajando, es como si supiera que se trata de algo temporario, y que pronto va a volver a estar sentado en la calle 118, sin nada que hacer.

Pero cuando lo ves tocar, ya no cabe ninguna duda. Este joven es brillante. Tiene brazos cortos y poderosos, que recuerdan de algún modo a Blakey, sosteniendo el palillo izquierdo de manera casi vertical. Es como si apuñalara el parche, en lugar de golpearlo "legítimamente"... y causa un sonido explosivo y errático, con un acento inusual en todo su trabajo. Se puede escuchar lo mejor de Dennis en *Looking Ahead* de Cecil Taylor. Pruébenlo.

"Cuando era joven y me jodía la vida (me echaron de la escuela secundaria por ser 'demasiado salvaje', era joven y estaba confundido), la gente acá me solía decir '¿Por qué no haces algo útil?'. Pero cuando empecé a bajar al sótano a practicar todos los días, dijeron que me estaba volviendo loco. Mi madre incluso habló con el dueño de casa para que me echara. Acá todo el mundo recibe asistencia social, así que no hacen nada en todo el día. Tienen que escuchar cuando toco. Tenía un lugar para ensayar en el Downtown, pero cuando me fui a Alemania lo perdí, por eso estoy acá de nuevo, sin hacer nada."

Nota: *Dennis Charles era uno de los músicos que yo incluí en la lista de la "avant-garde del jazz" en 1961. Desde que dejó el grupo de Cecil Taylor, Dennis consiguió varios trabajos, pero nunca tuvo el éxito que su talento le hubiera permitido. Pero en esa época, incluso los más reconocidos innovadores de la nueva música, o de la vieja música para el caso... No, esperen, digamos que la mayoría de los negros no había logrado mucho éxito, ni dinero ni fama.*

JAZZ EN LOS LOFTS Y LOS CAFÉS DE NUEVA YORK (1963)

Cuando este artículo fue escrito, la nueva música todavía no se escuchaba públicamente. Los únicos lugares en los que se la podía escuchar eran los lofts de los artistas en el Lower East Side y en algunos cafés poco legales.

Hoy las cosas están mucho mejor. Ornette, después de volver del retiro, hizo un tour europeo bastante victorioso, grabó un par de discos aclamados por la crítica, y ahora trabaja, supongo, cuando quiere. Shepp trabaja de vez en cuando; Cecil y Albert Ayler han empezado a aparecer en conciertos más grandes ocasionalmente, y ambos han realizado giras europeas significativas. Sun-Ra, en esa época, trabajaba los lunes con su big band ("Astro-Infinity Music") en Slug's, en el East Village.

Slug's parece ser el único lugar de la noche de Nueva York que contrata a los músicos nuevos con cierta consistencia. Aunque Ornette y, por supuesto, John Coltrane han estado en el Village Vanguard.

Sin embargo ha habido una apertura general hacia la "nueva música", una apertura que ha permitido que se realizaran unas pocas grabaciones, y que algunos músicos trabajaran, si bien solo unos pocos de manera regular. Pero no hay mucho dinero ni trabajo dando vueltas.

L.J., marzo de 1966

Fue Martin Williams quien llamó la atención recientemente sobre una de las razones por las que la escena del jazz en Nueva York estaba en tan mala forma: no había suficientes lugares interesados en los músicos más jóvenes y excitantes. Por supuesto, Coltrane y Rollins podían tocar donde quisieran, pero cuando el año pasado cerró Jazz Gallery, y Five Spot tuvo que mudarse, todo el mundo que tenía algo que ver con el jazz contemporáneo sintió el golpe.

Pero incluso cuando Jazz Gallery funcionaba, rara vez había oportunidades de escuchar algo realmente excitante. Obviamente Monk estuvo allí, y habían estado ya Coltrane y Rollins, y con suerte uno puede llegar a haberlos visto tres o cuatro veces. Pero la mayoría de las atracciones del Jazz Gallery eran esos *nombres*, que son más importantes para los columnistas y la gente del mundo del entretenimiento que para el público de jazz serio. Los clubes del Downtown, como Jazz Gallery y Five Spot, e incluso Half Note y Village Gate, en sus mejores momentos, no atraen al tipo de gente que quiere escuchar a Lambert, Hendricks y Bavan, o incluso a Dave Brubeck. (De hecho, creo que la Navidad en que la Gallery trajo a Brubeck perdieron mucho dinero, aunque la semana siguiente, o algo así, cuando Dave apareció en el club Basin Street, del Uptown, rompió todos los récords.) Llevo mucho tiempo impresionado por el hecho de que los dueños de los clubes de jazz sean los únicos empresarios que no sepan absolutamente nada acerca del producto que trafican. He sugerido muchas veces a mis amigos que tiene que aparecer un buen samaritano que arme un informe para asesorar a estos ingenuos en el desarrollo de sus propios negocios. No quiero decir nada necesariamente derogatorio acerca de Lambert, Hendricks y Bavan, o de Brubeck; se trata de una simple observación de parte de alguien que frecuenta estos lugares con cierta asiduidad y conoce el público que es esperable encontrar en ellos.

El Five Spot era el lugar en el que uno esperaba ver a los músicos más jóvenes tocando. Parecía que se iba a convertir en un local tipo Royal Roost para jóvenes como Ornette Coleman, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Ted Curson, Oliver Nelson, Archie Shepp, Don Cherry, Billy Higgins, etc., así como un lugar en el que escuchar a músicos más viejos como Monk, Coltrane y Rollins. Pero, luego de un período promisorio, este

no fue el caso. En una ciudad que revienta de músicos jóvenes, el Spot parecía contentarse con Roland Kirk. Monk, Coltrane y Rollins hacían sus apariciones en el Village Gate, un gimnasio enorme y cavernoso, en el que la otra mitad del espectáculo podía llegar a ser de un comediante verdaderamente enfermo o de un músico pop africano.

El Half Note parecía, y parece, querer tener a Zoot Sims y Al Cohn la mayor parte del tiempo, o grupos mixtos de otras ciudades; y el Village Vanguard es casi un lujo: se puede ver, entre varios otros entretenimientos, a Miles Davis o al Modern Jazz Quartet por el precio de un traje de lana. Es un club del Uptown, solo que en el Downtown. Los clubes del Uptown o del Midtown que alguna vez estuvieron asociados al jazz están generalmente entregados a los entretenimientos populares, aunque al día de hoy el "Jazz Corner of the World", o sea el Birdland, ha tomado algunas medidas para cambiar su estilo Count Basie-Dinah Washington-Maynard Ferguson, etc., y han llamado a Thelonious Monk y John Coltrane, para tocar luego de Pee Wee Marquette, lo cual señala una posible reorientación del club. Los clubes del Harlem siguen con sus tríos de órgano.

Pero cualquiera sea la inclinación específica de los dueños de estos lugares, no parecen, francamente, tener el menor interés en contratar a tipos como Coltrane, Taylor o algún otro de los músicos asociados con lo que dio en llamarse "new thing". La mayoría de estos músicos no tiene trabajo, exceptuando alguna fiesta o sesión en el loft de alguien. Pero algunos han empezado a explorar la posibilidad de tocar en los cafés del Greenwich Village y el Lower East Side. Uno de los primeros cafés en tener jazz bueno, ejecutado por músicos jóvenes, fue el White Whale en la calle 10. Los trompetistas Don Cherry y Ted Curson llevaron algunos grupos allí, y lo mismo hicieron los bateristas Dennis Charles y Ed Blackwell, el saxofonista Archie Shepp y los pianistas Sonny Clark y Freddie Redd. El lugar era pequeño y el café era terrible, pero la música era en general muy buena. Y el Whale se convirtió, con facilidad, en uno de los pocos lugares en Nueva York en los que era posible escuchar a los jóvenes que no tocaban solo para mejorar sus estándares de vida.

Otros cafés en el Village y el Lower East Side imitaron las políticas del Whale rápidamente, aunque la policía y los bomberos hicieron todo lo po-

sible para desalentar la moda. (Finalmente lograron desanimar al Whale, que cerró. Parece que los policías y bomberos de Nueva York se vuelven increíblemente "eficientes" cuando se enteran de que el dinero que la gente gasta en una cafetería para ver a algún músico joven podría estar siendo depositado en las arcas de alguna institución de entretenimiento mucho más grande.) Take 3, un "teatro de café", fue uno de los lugares que respondió de inmediato, y contrataron al trío de Cecil Taylor (Jimmy Lyons en el saxo y Sonny Murray en la batería) por un período bastante largo. Taylor regresó a este club luego de su viaje por Europa, y al día de hoy es posible ir a verlo allí: el jazz más impresionantemente excitante que se pueda escuchar en este país, por un dólar. La única desventaja es que lo que le deben estar pagando a Taylor seguramente no sea mucho. El dinero está en otro lado.

El Playhouse Coffee Shop era otro lugar que ofrecía jazz vital. Aunque yo no lo vi, mucha gente que respeto me dijo que el extraño Sun-Ra (a quien siempre había considerado un seguidor de tendencias modernistas pasajeras) había formado un grupo bastante interesante y que estaban descollando en el Playhouse todas las noches. Los cafés Avital y Metro, ambos en el East Side, tuvieron al Archie Shepp-Bill Dixon Quartet por un tiempo. Shepp es uno de los tenores más frescos que he oído, combinando el furor de Coltrane con el tono sólido y el genio blusero de un Ben Webster. Y los pocos lugares en los que se lo puede escuchar (exceptuando un funesto concierto en el que colaboré, en el Maidman Theatre de la calle 42 el año pasado, para el que Archie llevó un grupo bastante bueno, con Bernard McKinney, junto con un grupo liderado por Ted Curson, que tenía un gran saxo alto joven llamado Pat Patrick) son los cafés, o los lofts de algunas personas. (Harout's, el Speakeasy, el Ninth Circle, el Cinderella Club y el Center son otros pequeños clubes que no son de jazz pero que tienen buenas bandas de jazz cada tanto.)

Casi concomitante con el desarrollo del jazz en los cafés (una idea, dicho sea de paso, que no se ha asentado como hubiera podido), otra manifestación de la confusa escena del jazz ha sido el comienzo del jazz de loft, es decir, ya no solo sesiones sino conciertos arreglados formalmente que tienen lugar en lofts, y en los que tocan algunos de los mejores músicos jóvenes de la ciudad. Para estos conciertos se hace muy poca publicidad, por

lo limitado de las finanzas de sus organizadores que, en muchos casos, son los mismos músicos; se pone un pequeño aviso en el *Village Voice* y se pegan unos carteles hechos a mano en lugares importantes del Downtown. Pero se trata casi siempre de audiencias muy entusiastas, y extremadamente numerosas, las que responden a ellos. Y en general se las convida con un jazz muy excitante. Un tipo de jazz que se está volviendo cada vez más difícil de encontrar en cualquier club de jazz regular de la ciudad. Como dijo el crítico Williams, los dueños de estos clubes no se dan cuenta de que el público cambia, y ahora, con seguridad, en Nueva York hay un creciente público de jazz conformado por gente joven, que no quiere gastar su dinero en los sonidos cansinos que ofrecen los clubes tradicionales.

De los conciertos de loft, dos de los mejores y más recientes que escuché fueron del mismo grupo: un trío improvisado, formado por Don Cherry, Wilbur Ware y el baterista Billy Higgins. Al escuchar a este grupo uno no puede más que desear que permanezcan juntos. Hicieron una música sencillamente hermosa. Cada uno de ellos es un estilista singular, y todos están muy involucrados en la búsqueda de una expresión extremadamente personal, pero al mismo tiempo tocaron verdaderamente juntos. Un jazz extraordinario. En el primer concierto de este grupo, que ocurrió en un loft enorme en la calle Great Jones, con la gente sentada en sillas plegables o directamente en el suelo, la música fue tan bella que el público no hizo el más mínimo ruido. Pero cada solo fue aplaudido salvajemente, y estoy seguro de que los músicos pudieron sentir cuán directo era el impacto que estaban teniendo. Más tarde aquella noche, subió un guitarrista y tocó un raga indio, y Cherry y Higgins improvisaron sobre esos compases fijos, produciendo una música de una frescura deslumbrante. John Tchicai, un saxo alto bastante joven, se sentó junto al grupo para los últimos temas e hizo que el público aplaudiera de pie. A pesar de ser negro, Tchicai es ciudadano danés. Toca el saxo alto como si quisiera sonar como Coleman Hawkins tocando a Ornette Coleman. Pero al final no suena como nada que hayas oído en tu vida. No tengo dudas de que mucha gente va a escucharlo pronto.

El otro concierto que presencié en un loft también fue de Cherry-Ware-Higgins, pero en teoría, ya que la mayor parte del tiempo Henry

Grimes tocó el bajo para Don y Billy. Estuvo maravilloso: el bajo de Wilbur Ware hace que me quiera volver rápido a casa a escribir poemas, y Henry Grimes estuvo más que apropiado. Otro de los grupos fue el sexteto de Archie Shepp y Bill Dixon, esta vez con el joven Tchicai en el saxo alto, y Charles Moffet, el último baterista de Ornette Coleman. Despotricaron y deliraron, y lograron que la gente los acompañara con pisoteadas y chasquidos. Hubo un largo solo de Shepp que casi me parte la cabeza en dos.

Otro número más en este concierto, y uno de los regalos más improbables que recibí en mucho tiempo, fue el "regreso de Earl Coleman", tal como lo anunciaban unos posters que colgaron unas chicas en diferentes bares y cafés. Tengo un disco de Earl cantando "Dark Shadows" con Charlie Parker, que escucho cada tanto, pero no conozco a nadie que haya escuchado a Coleman cantando en vivo en años. Pero estaba muy vivo en este concierto, que tuvo lugar en un loft en la calle Clinton, bien adentro en el Lower East Side, donde solo viven norteamericanos pobres o inmigrantes o artistas. Wilbure Ware tocó junto con Earl, y le hizo el acompañamiento más salvaje que escuché en mi vida. Y la voz de Earl estuvo tan bien como en los viejos tiempos.

Las petacas eran el snack más popular en los lofts, incluso si la gente de la calle Clinton regalaba café y a veces hasta sándwiches. La entrada esta vez costaba un dólar con cincuenta, lo cual era dinero bien gastado. Y muchos aficionados al jazz serios y jóvenes hoy ya prefieren sin lugar a dudas sentarse en el suelo en un loft y escuchar buena música antes que ir a los clubes formales del Downtwon y escuchar a bobalicones famosos, o subir al Uptown a deprimirse con Pee Wee Marquette.

Williams tenía razón, el público de jazz, al menos aquí en Nueva York, está cambiando, y de hecho ya ha cambiado mucho. Alguno de los clubes más formales debería tomar esto en consideración a la hora de contratar a sus talentos, y llamar a alguno de los jóvenes más interesantes. Hay muchísimos en la Gran Manzana en estos días, y podrían usarlos incluso como grupos soporte de los grandes nombres. De por sí es malo tirar mucho talento a la basura, pero mucho peor es dejar que se mueran de hambre.

PRESENTANDO A BOBBY BRADFORD (1962)

Bobby Bradford representa parte de una nueva ola de trompetistas jóvenes y extremadamente talentosos que ha florecido en el último tiempo. Junto a Don Cherry, Freddie Hubbard, Richard Williams, Lee Morgan, Ted Curson, Don Ellis, Marcus Belgrave y algunos otros, Bobby Bradford parece inclinado a crear un estilo completamente personal. Todos estos trompetistas, cada uno a su manera, son músicos que probablemente vayan a tener una influencia en el futuro. Y si bien algunos de ellos todavía dependen del estilo de sus predecesores (Williams, por ejemplo, suena como si estuviera deshaciéndose del estilo de Clifford Brown, y sus esfuerzos son admirables), en su mayoría estos jóvenes están empezando a tocar su propia música. Bobby Bradford, dentro de este grupo, parece tener el estilo más personal.

Bobby nació en Cleveland, Mississippi, hace veintisiete años –él añade: "A cien millas de Mount Bayou, la ciudad negra". Su familia se mudó a Los Ángeles cuando él estaba en quinto grado, pero solo se quedaron allí un año y luego se mudaron a Detroit por otro año. Los Bradford finalmente se fueron a Dallas en 1946, donde todos, excepto Bobby, viven hasta el día de hoy.

"Mi familia quería que tocara el piano cuando era niño. Pero tuve que abandonar. Mis compañeros me decían que solo las niñitas tocaban el piano, ese tipo de cosas."

"Empecé a tocar la trompeta en 1949. No vas a creer cómo fue que pasó. Había un tipo frente a mi casa que tenía una trompeta y tocaba todo el día. Al poco tiempo, empecé a ir a su casa a llenarlo de preguntas. O sea, iba constantemente a su casa, ¿no?, y le decía cómo se hace esto, cómo se hace lo otro, y todo eso. Finalmente, en la navidad de 1948 me regalaron un reloj; por supuesto, al poco tiempo este tipo tenía mi reloj y yo tenía su trompeta."

En septiembre de 1949 Bobby tocaba en la banda de la secundaria Lincoln High (Cedar Walton, el pianista, y James Clay, el famoso tenor, también estaban en Lincoln en esa época). Bobby es lo que se podría decir un autodidacta. "En Dallas", recuerda Bobby, "había un tipo cuyo padre tenía una tienda de música, y solía enseñarme un poco de trompeta. Pequeños trucos. En esa época, yo trabajaba en la farmacia de mi padre y guardaba la trompeta debajo del mostrador. Practicaba entre cliente y cliente".

"En la secundaria no me dejaban tomar cursos de música. La directora me hacía tomar cursos académicos, de latín o geometría, porque pensaba que era brillante. Pero en la trompeta soy autodidacta. Primero aprendí escalas, y después me las ingenié con las cromáticas. Tocaba las escalas para practicar porque sabía que para aprender un instrumento había que tocar escalas."

Después de la escuela secundaria, Bobby fue al Tillotson College en Austin por un año y medio, y luego se enroló en la fuerza aérea. Aunque estuvo ahí casi cuatro años, cuarenta y seis meses para ser exactos, Bobby nunca pudo dejar Texas. Tocó, sin embargo, con algunas bandas bastante buenas de la fuerza aérea, y así adquirió mucha experiencia musical. Cuando salió de la fuerza aérea, Bobby cambió Texas por Los Ángeles. Trabajaba en una tienda departamental, y participaba en *jam sessions* por toda la ciudad cuando conoció a Ornette Coleman, un músico con el que había tocado en Texas unos años atrás. Bobby se unió al quinteto de Ornette, y consiguió unos trabajos en el distrito rojo de

Los Ángeles. Sin embargo, cuando Ornette se mudó finalmente al Este, Bobby no lo hizo, porque quería estar seguro de que iba a poder mantener a su familia (esa familia consiste hoy en su mujer y tres hijos). Pero este verano Bobby sí se mudó a Nueva York y se unió al nuevo grupo de Ornette, luego de que Don Cherry lo abandonara para formar su propio trío.

El estilo de Bobby es descaradamente romántico, es decir que no siempre busca su material de improvisación en el cajón del blues. Su uso de elementos no jazzeros en sus solos es usualmente fresco y siempre interesante. Por ejemplo, muchas veces al escuchar a Bobby me sorprende su capacidad de sonar como si estuviera tocando música "popular". La improvisación es siempre muy melódica y lírica (como si hubiera de verdad palabras que acompañaran al solo). Su tono es más redondo y exuberante que el de los otros jóvenes que fueron influenciados por Miles Davis. Sin embargo, no es tan grande y audaz como el de los seguidores de Dizzy y Clifford, como Freddie Hubbard o Richard Williams. Es un sonido lírico, amplio pero casi tierno. Y se mueve en gran contraste con las composiciones irregulares de Ornette Coleman.

A la hora de hablar de influencias, Bobby contestó con rapidez: "Respeto a todos los grandes. Pienso que Fats (Navarro) era Dios. Dizzy era un genio... pero a mí me gustaba Fats. Tenía un sonido grande, hermoso. Me gustaba Miles, también. Fui durante un tiempo un fanático de Miles, copiaba sus solos. Dizzy, Miles, Art Farmer, me gustan todos esos tipos... pero nunca quise tocar como ninguno de ellos. O sea, cuando estaba modelando mi estilo, quería tocar como Fats. Pero creo que no se puede tocar como nadie, excepto como uno mismo. La gente dice que Sonny Stitt suena como Bird... yo no lo creo".

"Vivir en el Sur toda la vida implica que nunca vas a escuchar a los grandes. Excepto en los discos. Quizás, ocasionalmente, en alguna gira, Bird y Diz en paquete con Stan Kenton. Por eso para mí fue increíble venir acá y ver a estos tipos que yo idolatraba en persona, como John Lewis o Kenny Dorham o Roy Haynes. Tenía una fotografía mental de todos estos músicos, ¿no?, de cómo eran personalmente. Charlie Rouse

al final era más o menos como me lo imaginaba. En cambio Miles, de cerca, no era para nada como me lo había imaginado."

"Y la gente además suena diferente en persona. Eso es gracioso: los tipos que quieren tocar como Miles, por ejemplo, y solo escuchan sus discos pero nunca lo han visto en vivo, están muy confundidos. Debe ser frustrante. O sea, ni siquiera Miles toca como lo hace en los discos, ¿no?, donde hay siempre electricidad e ingenieros de sonido involucrados en el asunto."

Las ideas de Bobby sobre música, especialmente sobre su propia música y sobre la de Ornette Coleman, son muy vitales y elaboradas. "Siempre pensé en la trompeta como un instrumento melódico. Y creo que se la puede tocar de manera melódica incluso a un ritmo acelerado, pero todavía no llegué a ese nivel."

"Ahora que tengo la oportunidad de tocar, quiero tocar lo que escucho. Se siente muy bien salir al escenario y tocar lo que uno escucha –y no solo cosas de otros. La gente siempre me pregunta, incluso los músicos, cosas acerca de la música de Ornette. Vienen y me preguntan cosas del estilo de ¿Ornette puede tocar temas como 'Tea for Two'?, temas así de tontos. Supongo que es porque Ornette tiene un sentido muy libre del ritmo y la armonía. Y no está siempre en plan séptima menor. Mucha gente solo puede resolver sus temas de una determinada manera... en esas frasecitas de dos o cuatro compases. A veces Ornette hace unas cosas hermosas de tres compases. Incluso tiene un blues de once compases y medio. Una cosa hermosa. Sus temas no están escritos teniendo determinados acordes en mente. Los temas son un estímulo para hacer avanzar la música en una determinada dirección melódica y rítmica. No están escritos para que uno deba volver a ellos. La gente piensa que él toca notas al azar. Pero hay una secuencia armónica lógica detrás de lo que toca Ornette. Supongo que les debe parecer ridículo a las personas que nunca tocaron así. Pero es estúpido descartar a alguien sin ni siquiera saber qué es lo que está haciendo. Te digo: si un día viene un tipo tocando una botella de Coca-Cola, antes de reírme voy a esperar a terminar de escucharlo."

Bobby todavía no grabó con el nuevo cuarteto de Ornette Coleman

(el grupo incluye ahora a C.M. Moffett en la batería y a Jimmy Garrison en el bajo). Pero hay planes de hacerlo este otoño. Mientras tanto, Bobby trabaja con Coleman en el famoso Five Spot de Nueva York, seis noches por semana. Existe también una posibilidad de hacer una gira europea, lo cual Bobby espera con ansias. También tiene la esperanza de mudar a su familia a Nueva York cuanto antes, ahora que está trabajando regularmente. "Sabes", acota Bobby, genuinamente sorprendido, "no se me ocurre cómo hacen todos estos músicos para conservar su técnica acá en Nueva York, dado que la gran mayoría no está trabajando. Es increíble. No tengo que decirte cuán bueno es estar trabajando. Y es todo un reto tocar con Ornette, pero me gusta".

Bobby Bradfrord nunca grabó con el grupo de Ornette Coleman. Poco tiempo después de esta entrevista, regresó a Texas con su familia –donde está ahora (1968).

PRESENTE PERFECTO (CECIL TAYLOR) (1962)

Gil Evans Orchestra, *Into the Hot* (Impulse, A-9)
(En las composiciones de John Carisi) John Glasel, Joe Wilder ("Moon Taj"), Doc Severinsen ("Angkor Wat"), Clark Terry ("Barry's Tune"), trompetas; Urbie Green, Bob Brookmeyer ("Moon Taj" y "Barry's Tune"), trombones; Harvey Phillips, tuba; Jim Buffington ("Angkor Wat"), corno; Gene Quill, Phil Woods, saxos altos; Barry Galbraith, guitar; Eddie Costa, piano y vibráfono; Milt Davis ("Angkor Wat"), Art Davis ("Moon Taj" y "Barry's Tune"), bajo; Osie Johnson, batería. (En las composiciones de Cecil Taylor) ("Pots" y "Bulbs") Taylor, piano; Jimmy Lyons, saxo alto; Archie Shepp, saxo tenor; Henry Grimes, bajo; Jimmy Murray, batería; ("Mixed") Ted Curson, trompeta; Roswell Rudd, trombón.
"Moon Taj", "Angkor Wat", "Barry's Tune" (John Carisi), "Pots", "Bulbs", "Mixed" (Cecil Taylor).

Este disco, contemplando las composiciones de Cecil Taylor, es uno de los tres discos más importantes del año (los otros dos son *Free Jazz*, de Ornette Coleman, y *Live* de John Coltrane). Y no es extraño, dado que cada uno de estos discos exhibe un camino completamente diferente y absolutamente válido para el jazz contemporáneo. En algún sentido Coleman y Taylor están más cerca el uno del otro en sus implicaciones, que de Coltrane. Taylor y Coleman representan los *comienzos*, formas nuevas en la tradición musical afroamericana, mientras que Coltrane representa la maduración, o *finalización*, de un tipo particular de jazz. Coltrane busca, con cada nueva arremetida, destruir la canción popular por completo. Taylor y Coleman están procediendo como si el trabajo de Coltrane se hubiera realizado hace mucho tiempo. *Live*, un blues rudimentario, es un misterio para los oídos que buscan los cambios punzantes de "My Favorite Things". En cuanto a

Free Jazz y los temas de Cecil en este disco, les podría llevar años, incluso a los oídos acostumbrados a estos cambios, admitir que lo que Cecil y Ornette tocan es jazz (pero bueno, todavía hay críticos que hablan de la "herejía del Bebop"...).

Free Jazz es muy importante porque restablece la absoluta hegemonía de la improvisación en el jazz. *Live*, porque prueba que el blues todavía puede funcionar en cualquier nivel como una música *autónoma* (y que por lo tanto no se limita a hacer versiones funky de "Melancholy Baby"). Las contribuciones de Taylor en este disco demuestran de nuevo que el solista de jazz dotado, incluso el innovador, puede funcionar en un nivel creativo elevado en el contexto de una composición formal. Y que el estilo de *ensamble de swing* es todavía muy útil para el jazz. Pareciera como si Ornette tomara el rol del último Armstrong, y Taylor se vistiera de J.R. Morton. Ornette, aunque es un compositor muy talentoso, es un innovador debido al modo en que toca, a su abordaje del solo de jazz, y por lo tanto de la música en su totalidad. Cecil es un solista fantástico, pero sus composiciones demuestran hasta qué punto su música será preservada como música anotada. Cecil parece ser mucho más consciente de la posibilidad de que su música sea tocada por otras personas, y no por Coleman. Las composiciones de Ornette, como las de Charlie Parker, salen de una mente musical mucho más controlada por las exigencias del solo, y por la variación constante de música puramente improvisada. La mayoría de sus temas parecen haber sido salido *después* de ser improvisados. Los temas de Taylor parecen ser obras de composición, antes que solos escritos. Hay personas como Gil Evans (que tuvo muy poco que ver con la música en este disco –uno de los músicos me comentó que casi todo lo que hizo fue salir a buscar sándwiches para el resto de la banda) que quieren grabar los temas de Cecil, y que puede por lo tanto visualizarlos como piezas para grandes grupos. Los temas de Ornette, puesto que son puramente obra de un solista más que de un compositor, seguramente les resulten más ajenos.

Una cosa que Coltrane tiene en común con estos otros dos músicos es su habilidad para recrear un jazz tan anárquico como el grito del

blues. Un jazz en el que los "cambios" son formales solo en la medida en que están determinados por el ritmo y por la previsibilidad emocional que pueda implicar el carácter total de la música. Como el blues, "una música con o sin ocasión", que no está determinada en ningún aspecto por las limitaciones de los treinta y dos compases de la música popular. Pero Coltrane, por supuesto, todavía está molesto o acorralado por el residuo activo de esa música, tal como se manifiesta en su obsesión interminable con la estructura de líneas de acordes recurrentes. Uno tiene la impresión de que Coltrane quisiera tomar cada uno de los acordes que ha escuchado, y refrasearlo y reestructurarlo, de modo de poder escuchar ese acorde en todas sus formas posibles. La escala de "My Favorite Things", aterradoramente limitante, es como música antigua para Coleman y Talor. Era una escala útil para Trane porque los cambios en ella son tan regulares que implicaban un ritmo que lo enamoraba. Del mismo modo hizo "Greensleeves" y "Inchworm". La salvación de Coltrane solo llegará bajo la forma de un asesino o un anarquista, cuya anarquía parece aún más radical precisamente porque todavía guarda referencias a la "música vieja". *Live* es un ejemplo de esto.

Taylor y Coleman parecen llegar a nosotros como si recién hubieran salido del bebop. Sus deudas como solistas con Monk y Powell por un lado, y con Charlie Parker por el otro, son evidentes todo el tiempo. Es como si nunca hubieran aceptado que el cool jazz les arruine el cerebro, o la equivocada veneración de los ancentros del funk-groove-soul, y hubieran tomado en cambio las enseñanzas del bop para ponerlas a funcionar bajo usos lógicos. La gente va a utilizar a Coltrane para darles en la cabeza a Ornette y Cecil, sin entender que en realidad Trane funciona para ellos como un asesino a sueldo. Él emplea las reacciones del post-bop para prepararles el terreno a Taylor y Coleman. Y es su poder como solista lo que hace que sus esfuerzos sean tan significativos. Taylor y Coleman no tienen que preocuparse por las payasadas sin sentido de un Cannonball Adderley, cuando tienen la permanente confesión pública de Coltrane, que explica cuán cerca del olvido han dejado al jazz músicos como Cannonball (o Art Blakey o Bobby

Timmons o the Jazztet). (Pero el verdadero asesino quizás acabe siendo Sonny Rollins, quien ha desarrollado una música "perfecta", y la ha abandonado –al menos en cuanto a performances en vivo– en favor de un nihilismo hermoso y eficiente. Su grupo es además capaz de forzar una comprensión del jazz contemporáneo en el público melancólico. Don Cherry y Billy Higgins, graduados del primer y más malvado de los grupos de Coleman, han tenido una gran influencia en la forma que ha tomado la música reciente de Sonny. Ahora que The Bridge está descartado, y que Victor y otros compradores están convencidos de que Sonny puede tocar "lindo", la música grabada va a acercarse más a lo que se toca en vivo. Va a haber suspiros de agonía y gritos de "¡Traidor!" cuando la sesión en vivo del Village Gate sea editada. La espero con ansias, y ojalá me pidan que identifique alguno de los cadáveres.)

Los temas de Cecil en este disco crean, a través de sus intentos sinceros de alcanzar la perfección en una forma que todavía no ha sido comprendida, una atmósfera musical que va a hacer que la gente se vuelva loca. Es todo un lenguaje orquestal a lo que apunta Cecil: un lenguaje que todavía considera la fuerza del verbo, es decir de la exclamación del solo intensificada por la improvisación. Será un lenguaje tan completo como el de Ellington, con el estilo de *ensamble de swing* que hizo que la banda de Basie fuera el paraíso del solista. En "Bulbs", el conjunto establece el tono orquestal de la música y la profundidad armónica. Después Cecil, luego de funcionar como el color armónico más profundo, hace un solo que parece como si se lo hubiera propuesto la "orquesta". (Aunque este grupo es un quinteto, en "Bulbs" y "Pots" suena consistentemente como si fuera un grupo muy grande.) El saxo alto de Lyons avanza seguro de que Bird todavía encaja en este tipo de música, y la mayor parte de las veces tiene razón. Pero el viento más destacado en este tema es el saxo tenor de Shepp. ¿Quien pensó alguna vez que Ben Webster y John Coltrane podían sonar completamente como si fueran otros? Shepp tomó influencias más viejas y las hizo encajar en el rango emocional de esta música, y no tiene ningún problema en tocar "bien abajo". El bajista Grimes mantiene al grupo unido, y recoge las diversas propuestas rítmicas de Cecil de manera perfecta.

"Mixed" es para mí la composición más ambiciosa y aventurera del álbum. Se agregan dos vientos, para elevar el grupo a siete miembros: el trompetista Ted Curson, que crea el ambiente emocional de la sección inicial de la pieza, junto con el piano exuberante de Taylor y las reformulaciones constantes de Shepp por detrás. El otro viento es el trombón de Roswell Rudd, que le añade cuerpo a la música y le otorga un sonido de orquesta. La pieza parece estar formalmente dividida en secciones que se repiten. La primera, una suerte de balada torturada, en la que Shepp, Taylor y Curson aparecen como voces solistas separadas pero relacionadas por contraste. La segunda, que funciona como la base de la que se desprenden los solos, consiste en un riff de blues ajustado y apabullante. El tipo de riff, al menos en cuanto a su uso, que recuerda tanto a las primeras bandas de Basie, en las que el riff era la forma que disparaba la necesidad de resolución de los solos. Los solos de Taylor luego de estos riffs, y a medida que se suceden en la composición, casi dándole forma al ritmo, son magníficos.

"Pots" contiene algunos de los mejores momentos del piano de Taylor en todo el álbum. El solo inicial es de ese estilo revoltoso pero preciso que ya es marca registrada de Taylor, y es un solo estrictamente virtuoso, pero Taylor, Coltrane, Rollins y Coleman son los únicos músicos que pueden transformar ejercicios técnicos en experiencias emocionales. Murray, el baterista, también tiene su mejor momento en este tema, al igual que el saxofonista Jimmy Lyons.

Taylor y los demás están haciendo una música que está exactamente donde estamos nosotros. Es tan exacta en sus registros emotivos, y tan estrictamente contemporánea en su estética, como cualquier otro arte occidental. Es una lástima que haya tantos aficionados, trabajadores sociales, y tipos "cuyo mejor amigo es tal o cual", conectados con la música, porque pueden interferir en el ámbito en que se despliega la obra de estos innovadores legítimos. ¿Pero qué se puede decir de una sociedad que envió a Benny Goodman y a Robert Frost a Rusia como "adelantados culturales"? Me estoy empezando a convencer de que no debemos preocuparnos. (*Addendum*: la música de John Carisi puede considerarse *cool* progresivo, ¿no?)

Cecil Taylor en un estudio de televisión. Copenhague, 1962.

CECIL TAYLOR: *THE WORLD OF CECIL TAYLOR* (1962)

The World of Cecil Taylor (Candid, 8006)
Taylor, piano; Archie Shepp, tenor (en "Air" y "Lazy Afternoon"); Buell Neidlinger, bajo; Dennis Charles, batería.
"Air", "This Nearly Was Mine", "Port of Call", "E.B.", "Lazy Afternoon"

Lo primero que este disco me trajo a la cabeza, especialmente por el título, fue una idea en la que había estado tratando de trabajar durante mucho tiempo. ¿Hay realmente un "mundo" de Cecil Taylor? O, para ponerlo más exactamente como lo había estado pensando: ¿ha conseguido Cecil Taylor encontrar un *nuevo estilo* de jazz, o está, en cambio, aplicando una personalidad musical extraordinariamente fresca a una forma bastante "tradicional"? En base a este álbum, debo decir que la última opción parece la correcta.

Por ejemplo, el mejor tema del álbum, "This Nearly Was Mine", es un tema que en circunstancias normales no pasaría de ser una de las cosas más pop y sensibleras de nuestra época. Pero Taylor parece tener esto en mente, puesto que rearregla los dispositivos melódicos, armónicos y rítmicos de tal manera que logra hacer una música personal e íntima, y nos hace creer que el tema original nunca existió, excepto como una pesadilla distópica. La cuestión es que Taylor puede tomar, y lo hace, formas y pesadillas viejas para hacer su propia música. Una música que empiezo a pensar que es tan "tradicional" como lo puede ser cualquier música fresca y excitante. Por "tradicional" entiendo aquí

no "reacción" o "academicismo", sino la utilización de materiales e ideas que son quizás herencias culturales, cosas que Taylor tomó de la desmesuradamente vital "historia" del jazz, y las trabajó para que se volvieran otra cosa.

Otro ejemplo: este mismo tema, "This Nearly Was Mine", como dije antes, una basura aterradoramente débil, Cecil lo transforma en un blues sutil, pero genuinamente bluesero. El tipo de blues delicado que Montana Taylor podría hacer tan bien. Una insistencia en el blues, que opera más por acumulación que por exageración (esta exageración es típica en lo que di en llamar "superfunk").

Pero los otros temas de este álbum también son admirables. "Port of Call" y "Lazy Afternoon" son tan excelentes como "This Nearly Was Mine". El sentido rítmico de Taylor es quizás lo que más me atrae. Parece elevar el ritmo hacia la superficie melódica de su música. Y esto puede verse inmediatamente en temas suyos como "Port of Call" o "E.B". (En un álbum más temprano, *Looking Ahead*, que en mi opinión contiene lo mejor de Taylor, uno de los temas originales, "Of What", muestra con exactitud hasta qué punto pueden la melodía y el ritmo estar integrados y formar un objeto musical de un poder extraordinario.) Pero esta insistencia, es decir la inserción directa del pulso rítmico en la melodía, no es realmente una innovación. (Aunque, dicho sea de paso, la mayoría de los mercaderes del funk de turno se hayan prácticamente olvidado de que los elementos rítmicos de la música deben *moverse*, incluso fluir... no en su textura sino en cuanto a las *ideas* que estos elementos contienen. O sea: un ritmo estático que solo se relaciona con su superficie melódica por un arreglo arbitrario no produce nada que tenga valor musical, aunque pueda, sí, mejorar el estándar de vida de alguien.) Thelonious Monk y Charlie Parker usaron este concepto, tanto en su escritura como en sus performances, al igual que todos los boppers. Ornette Coleman, Taylor, Eric Dolphy y otros están intentando reforzar ese abordaje en estos días. (Y es una conclusión muy simple que el llamado scat, que los boppers tomaron y modernizaron, intentaba crear melodías a partir de elementos rítmicos.)

Los otros miembros del grupo de Taylor demuestran ser buenos músicos también. Pienso que Dennis Charles es uno de los bateristas jóvenes más interesantes que hay, y seguramente va a mejorar. El saxo tenor, Archie Shepp, está empleando influencias de Coltrane de un modo excelente, aunque no estoy del todo convencido de que haya comprendido completamente el asunto rítmico de la música de Taylor. Pero al menos ha demostrado ser capaz de moverse en círculos musicales bastante elegantes. El bajista, Buell Neidlinger, saca un sonido que es cada vez que lo escucho más grande y más musical, aunque nada en este disco alcanza el nivel que tuvo en el disco que ya referí, *Looking Ahead*, excepto quizás algunas partes de "This Nearly Was Mine".

Una nota final. Hay algunas personas que dicen últimamente que no pueden "chasquear los dedos" con la música de Taylor (o la de Ornette Coleman, etc.). A esas personas solo les puedo decir: tienen algún problema en los dedos.

APPLE CORES #1 (1964)

Las siguientes piezas fueron escritas como columnas ocasionales para Down Beat *y* Wild Dog. *Aparecen aquí algo modificadas, pero esencialmente iguales. Pretenden ser no solo registros pasajeros, sino también vías de entrada en la música nueva, a la vez que son reacciones frente a la América jazzera en general.*

L.J., marzo de 1966

¿Dónde acabarán tocando los nuevos músicos? Los dueños de los clubes, que en los mejores casos son barmans "hip", no pueden ser realmente "responsables". No tienen idea de nada (excepto del sonido de una moneda cayendo sobre el mostrador, y en los últimos tiempos, parecen incapaces ya de descubrir "dónde se había ido el público del jazz", o ni siquiera eso; abrir solo los fines de semana, el rock and roll, los comediantes, los literatos con sus lecturitas de poesía: todas estas cosas no depositan mucho en el chanchito, de modo que de a poco han empezado a volver a los viejos amigos del jazz). Es malo, porque ahora es el momento, de veras, de empezar a contratar a los grupos más nuevos, y

hacerse de una audiencia que está ahí esperando por un lugar al que ir. Los cafés y los lofts, como lo mencioné en un texto anterior, están capturando algo, pero todavía quedan muchos músicos originales dando vueltas sin encontrar un lugar donde que tocar.

En sintonía con este problema, algunos individuos han intentado organizar clubes de jazz al estilo europeo, para juntarse en lofts los fines de semana, con algún tipo de estructura como para que la cosa parezca "legal". Hasta que haya lugares públicos, la música tendrá que escucharse en el underground. Otra idea fue abrir una iglesia. Creo que diecisiete individuos son suficientes para empezar una nueva religión, o al menos forjarse una fachada de "iglesia". Las iglesias santificadas (la de pentecostés, la de Cristo Dios, etc.) desperdician la mitad de la noche. Si uno consigue una apariencia religiosa, se puede hacer cualquier cosa y la ley no puede detenerte.

Un tipo hizo una fiesta hace poco en el ya cerrado Jazz Gallery. (Desde los días del Jazz Gallery ha habido un montón de cafés que han fracasado, y el último fue el Ski Lodge, que estaba decorado con elementos de esquí.) Abert Ayler, con Sonny Murray y Gary Peacock fue uno de los grupos que se presentó esa noche. Don Cherry tocó con ellos gran parte del tiempo, pero en realidad lideraba otro grupo. Muchos músicos jóvenes tuvieron la oportunidad de tocar. Archie Shepp tuvo un grupo con Allen Shorter en la trompeta (el hermano de Wayne, y definitivamente, a esta altura, tan bueno como él), Don Moore, que tocó el bajo con el New York Contemporary Five en Europa, y Edgar Bateman en batería. El grupo de Cherry tenía un saxo tenor de Little Rock, muy fuerte y hermoso, llamado Pharoah Sanders. Lo había escuchado unos meses atrás en un café del East Side con el cuarteto de Charles Moffat, que tenía a Carla Bley en el piano. Pharoah es de la línea de Coltrane, y esa línea hace tiempo que se volvió más amplia de lo que Trane había imaginado. Sanders ha mejorado mucho con rapidez; cuando sea grande, seguramente alguien te va a hablar de él. Pero ya sabe tocar. Paul Allen era el otro viento, y toca con un groove más suave, pero complicado, y con movimiento. Billy Higgins era el baterista y Jimmy Garrison tocó la

mitad de los temas. Había mucho estilo, muchas imágenes. Era incluso una noche bella.

Los lunes y viernes a la tarde, una big band de práctica, "liderada" por Cedar Walton, se junta en el Five Spot. Hasta ahora han asistido músicos como Clifford Jordan, Roland Alexander, Pat Patrick, Don Moore, Frank Haines, Reggie Workman, Martin Banks, Clarence (C) Sharpe, Garnett Brown, Julian Priester, Tommy Turrentine, Pharoah Sanders, J.C. Moses y algunos otros. Una de las cosas que están tocando es algo de Clifford Jordan, del estilo del Basie más complicado. También tocaron otros temas cercanos a Basie. Pero la idea en sí es muy buena, especialmente porque tantos músicos no tienen otro lugar donde tocar.

Guía del consumidor: Unos cuantos LPs excelentes han pasado últimamente por mis manos (no todos son recientes, pero la mayoría sí). *Evolution* (Blue Note, 4153), que es un sexteto liderado por Grachun Moncur, la nueva estrella del trombón según los críticos. Es la esencia del mismo grupo (Jackie McLean en el alto; Bobby Hutcherson, el vibrafonista preferido de los críticos; Tony Williams, el baterista preferido de los críticos) que tocó en el último disco de Jackie Mc, *One Step Beyond* (Blue Note, 4137), que es también una cosa maravillosa. En *Evolution*, Bob Crenshaw es el bajista, reemplazando a Eddie Khan. Lee Morgan se suma en trompeta, y él mismo agrega mucho. Es de lo mejor que escuché de Lee: esas frases garabateadas y esos trucos que hace con los labios se convierten en artificios musicales muy útiles, ¡y además canta! Pero el grupo entero es muy fuerte, y le dan un sentido fresco a lo que estos tipos llaman *swinging*. Jackie toca de manera dura y cruda, como siempre, con los músculos y bien sobre el ritmo. Hace tiempo ya que es muy fuerte. Tony Williams es, a esta altura, un maestro en lo suyo. Los solos que hace, el de "Saturday and Sunday", en el disco de McLean, o el de "Air Raid" o "Evolution", en el de Moncur, muestran que está en lo suyo. Williams rompe el ritmo en intervalos personales, como si se tratara de un pulso y no de un beat, aunque el beat está finalmente ahí. A diferencia de cualquier otro baterista joven, Sonny Murray, que tocó con Cecil Taylor por cuatro o cinco años, y ahora con

Albert Ayler, Gary Peacock y Don Cherry en Europa, lleva la batería a terrenos desconocidos. Los intervalos de Murray, sus pulsaciones, son completamente "arbitrarios". Los de Williams parecen..., pero bueno, hay que ser honestos, son bateristas diferentes y cada uno hace cosas muy importantes. De hecho son probablemente los dos bateristas jóvenes más interesantes de la escena hoy en día (algunos otros que ya he nombrado son, por supuesto, Billy Higgins, Dennis Charles, Eddie Blackwell, Joe Chambers, J.C. Moses y Charles Moffat). Mientras que Williams "coloca" sus sonidos, es decir los arregla en relación con el cuerpo musical en su totalidad, sus solos parecen por momentos ser completamente autónomos (por ejemplo el de "Saturday and Sunday"), siempre hay un impulso rítmico que vuelve al solo un comentario en constante cambio sobre el resto de la música, y funciona como un "balance" en la improvisación. Murray, por su parte, no coloca sus sonidos sino que crea la batería como una entidad musical completa, inseparable del sentimiento musical, y balanceada solo por el método de la sensibilidad musical tan profunda que él tiene. Murray toca la batería sin pensar en cumplir ninguna función que no sea la libertad y espontaneidad absoluta de su improvisación constante. Es decir, Murray improvisa "libremente" durante todo el tema, y toca todo el tiempo sin miramientos por, digamos, la idea formal de acompañamiento rítmico. No "mantiene el ritmo": lo hace, lo mueve.

Un buen ejemplo del estilo de Murray puede escucharse en el nuevo disco de Albert Ayler, *Spirits* (Debut, 146), donde también hay otro músico de Cleveland, Norman Howard, en la trompeta, y Henry Grimes y Earle Henderson alternándose, o haciendo dúos, en el bajo (este es el segundo disco de Ayler para Debut, aunque la distribución ha sido muy pobre; el primero fue *My Name Is Albert Ayler* [Debut, 140], y fue grabado en Copenhague en 1963, con Ayler en el soprano y el tenor, Niels Bronsted en el piano, Niels-Henning Orsted Pedersen en el bajo y Ronnie Gardiner en la batería).

Cualquier persona interesada en escuchar lo que está ocurriendo ahora mismo en el jazz debe conseguirse estos dos discos. Las interpretaciones de Ayler, como ya he dicho, son una revelación. Su estilo es

parecido al de Murray en el sentido de que ambos están tocando a su manera. Los otros músicos en *Spirits* también parecen interesados en tocar como ellos mismos, en lugar de verse "hip", ejecutando los trucos que hoy están de moda.

El trompetista Norman Howard va a hacer que mucha gente se siente a escuchar. Sus corridas son como golpes de *staccato* que te perforan, y que dejan poco lugar para *ready-mades* cautivantes, o para alardes falsos de virtuosismo facilista. Henry Grimes (atención especialmente a *Spirits*) puede sonar como un cuarteto de cuerdas, pero la complejidad y la sutileza de su estilo no oscurecen el corazón rítmico de sus "acompañamientos". Uno de los temas, "Witches and Devils", puede meterle miedo a cualquiera que sea sensible a la mística, o a cualquier reacción impresionista. Es un tema escalofriante, que va mucho más allá de lo que llamamos "real", y se adentra en esa otra parte de nosotros que es, finalmente, más real y menos familiar.

En el disco *My Name Is Albert*, Ayler toca con una sección rítmica sorprendentemente buena, y que consiste en dos daneses y un americano (Gardiner), que ha estado tocando en los países escandinavos por un par de años. El trabajo de Albert en el soprano es casi tan valioso como el que hace en el tenor (atención a "Summertime" y "Green Dolphin Street"). El bajista, Orsted Pedersen, sale bastante bien parado en este disco. Su performance en "C.T." es bastante buena (Ayler está fantástico). Pero el grupo en su totalidad tiene una gran empatía por Ayler, cuyas locas frases y cuyo sonido enorme y explosivo se vuelven incluso más salvajes con una sección rítmica detrás: fíjense en *Spirits*.

Algo que últimamente se dice es que hay que escuchar a Betty Carter. Ya ha superado bastante esos duetos con Ray Charles. Escuché una cinta en la casa de alguien que era realmente otra cosa, y aún más que eso. Hace poco ella apareció en una fecha a beneficio en el Five Spot, cantando con su propio trío. La señorita Carter parece estar escuchando su propia voz de manera más personal, como una extensión humana de un sentimiento humano, antes que como un artefacto formal (revivido) que debe pasearse, cansado, por cada una de las palabras de insulsas canciones populares. Decir que "usa su voz como un instrumento"

sería subestimar su propósito. Ella usa su voz hasta los límites de su expresividad física y emocional, supera la mera melodía en tanto tema recurrente constantemente anunciado, y alcanza matices emotivos muy ocultos, al otorgarles valores individuales (del mismo modo que nuestras gargantas tienen diferentes tamaños, y por lo tanto producen diferentes sonidos) a cada una de las notas, descansos y ligaduras. Es decir: suena muy bien.

Otro joven tenor muy importante es Archie Shepp, y acaba de editar medio LP, *Archie Shepp and the Contemporary Five* (Savoy, MG-12184). La otra mitad del LP es de un grupo liderado por el trompetista Bill Dixon. El lado de Shepp es cosa seria, y el grupo lo forman John Tchicai, el danés negro que toca el saxo alto; Ronnie Boykins, en bajo; Sonny Murray, en batería; Ted Curso, artista invitado en dos temas; y Don Cherry, el trompetista habitual de los NYC5s, quien toca solo un tema, "Consequences" (el ganador del disco). Dos de los temas, "Where Poppies Bloom" y "Like a Blessed Baby Lamb", son de Shepp; el otro, "Consequences", es de Cherry. Archie suena encantador durante toda la sesión, pero en "Lamb" y "Consequences" realmente se luce. Combina un carácter bluesero muy amplio y elegante con una fuerza rítmica que ha hecho que la gente lo quiera relacionar con Ben Webster, la cual no es una mala conexión. Pero Archie tiene algo que decir, algo nuevo, poderoso y conmovedor. John Tchicai hace una música de una naturaleza diferente de la de Shepp, pero también es muy conmovedora. Su estilo, el modo en que piensa su viento, me fascina verdaderamente. Su tono es seco, áspero, incisivo; su línea es esbelta, como él; y su fraseo por momentos me recuerda a las decisiones geométricas de Mondrian, o a silogismos líricos. Mientras que las intenciones de Shepp son evidentes inmediatamente –un blues dulce o canalla, aunque con una persuasión salvajemente contemporánea–, el oído de Tchicai lo lleva a unas sutilezas expresivas donde el sentimiento de blues "puro" acaba siendo reemplazado por una tensión musical y emocional constantemente complicada, que tiene "soul" porque también lo tiene el músico.

Shepp acaba de grabar algo para Impulse (*Four For Trane*), que va a salir supuestamente este invierno. La sesión fue hecha bajo el patrocinio

de John Coltrane y, de hecho, tiene un par de temas de Trane. Pero Shepp tiene un montón de temas suyos muy hermosos, y debería poder tocarlos.

El vacío más grande en la escena musical sigue siendo la ausencia pública de Ornette Coleman. (Ha estado tocando, por supuesto, en su casa, y muchos de los músicos jóvenes van a su casa a tocar. Por esta razón, Ornette posee una de las más salvajes colecciones de cintas de la nueva música que hay dando vueltas. Además ha estado aprendiendo a tocar la trompeta y el violín, y ya ha pasado la fase meramente técnica.) Ornette, cansado ya de las discográficas, de los dueños de clubes y promotores, está tratando de abrir su propio lugar... un lugar en el que no solo pueda escucharse su música sino también la de tantos músicos jóvenes talentosos desconocidos para el público. Sin embargo, ha tenido poco éxito hasta ahora. Es cuestión de tiempo, creo yo, para que este club de jazz cooperativo abra. Los músicos tienen que juntarse y hacer las cosas por sí mismos. Sería una revolución para la escena del jazz, y ni hablar para la economía del entretenimiento. Músicos tocando para músicos, y haciendo lo que se les antoje. Eso sería la gloria, de verdad. Pero hay pocas personas lo suficientemente fuertes como para llevarlo a cabo.

Más para la guía del consumidor: Mary Wells, "Oh, Little Boy" y "My Guy"; The Supremes, "Where Did Our Love Go?" (verdaderamente hermosa); la encantadora Dionne Warwick, "Any Old Time of Day"; y por favor escuchen "Walk on By", los va a volver locos. También otra de Dionne, "You'll Never Get to Heaven If You Break My Heart". Un grupo bárbaro es Martha and the Vandellas, escuchen "Heat Wave" y "A Love Like Yours".

Existe la posibilidad de que National Education Television emita una serie de programas sobre jazz, la cual quizás no tenga a Al Hirt o Shorty Rogers. Pero bueno, como se suele decir, si no lo veo no lo creo.

APPLE CORES #2 (1965)

ESP Records, el nuevo proyecto de Bernard Stollman, promete ser una de las novedades más valiosas en el jazz contemporáneo en mucho tiempo. Stollman ha hecho hasta ahora cintas y discos de prueba con algunos de los grupos nuevos más interesantes de la ciudad, como el New York Art Quartet, con John Tchicai, alto; Rosweel Rudd, trombón; Louis Worrell, bajo (recientemente, Eddie Gómez); y el baterista Milford Graves, al que hay que escuchar. Graves puede recordarles a muchos al baterista de Albert Ayler, Sonny Murray, porque también mantiene todos sus dispositivos sonoros funcionando constante y simultáneamente. Pero Graves tiene un impulso rítmico, un amontonamiento de energías motoras, que lo transforman en un estilista distinto. También empezó a usar la tabla hindú, y está haciendo innovaciones en el uso de los platillos, a veces golpeando la cara inferior del ride, o tocándolo de manera que produzca un llanto agudo, o sonidos que puntúan las frases de la percusión como si fueran instrumentos de cuerdas orientales. Graves estudió mucho tiempo con un maestro de tabla hindú, y por este motivo el sonido que obtiene del redoblante parece completamente diferente del típico martilleo marchoso que la mayoría de los bateristas usan.

Graves también toca en gran parte de otro disco de ESP, del joven saxofonista Giuseppe Logan, quien toca el saxo alto, tenor y la trompeta. Logan tiene un cuarteto en este primer lado: Don Pullen, un pianista que todavía parece estar buscando su propio camino a través de la aplicación de algunas formas típicas de Cecil Taylor; Eddie Gómez, bajo; y Milford Graves, batería y tabla. En este disco, Logan parece haberse inspirado en la música de la India, aunque la columna vertebral del disco es occidental, como tiene que ser para no dejar de ser jazz. Los nombres de los temas les pueden dar una idea de lo que quieren hacer estos jóvenes: "Tabla Suite", "Dance of Satan", "Dialogue", "Taneous", "Bleecker St. Partita". Todavía no he escuchado a Logan en vivo, pero después de este disco estoy obligado a hacerlo. Este mismo grupo, junto a un percusionista llamado Sahumba, va a dar un concierto en el Judson Hall el 8 de febrero.

Otro hallazgo de ESP es el saxofonista alto Byron Paul Allen, cuyo primer corte se llama "Time Is Past". El grupo de Allen es un trío con Theodore Robinson en la percusión y Maceo Gilchrist en el bajo. Este grupo ya suena como si hubieran estado juntos por mucho tiempo, es decir que ya tienen un sonido distintivo y original como grupo. Y Paul Allen se está convirtiendo en un pensador profundo de su instrumento, y probablemente no se haga esperar mucho más para acabar siéndolo. Por ejemplo, una cosa que dijo y que probablemente sea incluida en las notas de su primer disco: "Solo para músicos: el tiempo no es velocidad, es distancia, y el sonido es movimiento medido". El baterista Theodore Robinson también hizo una declaración, que creo que puede llegar a decirles exactamente en qué está, o en qué estaba cuando la hizo: "Dado que Dios me ha concedido el deseo de ejecutar el sonido que siento, así debo proceder". Adelante.

ESP también grabó al tenor Albert Ayler (quien acaba de regresar de Europa y de Cleveland, dispuesto a confundir unas cuantas mentes). Ahora bien, si el Sr. Stollman es serio, vamos a poder contar con unos buenos sonidos para tolerar nuestra estadía en Norteamérica.

Algunas palabras del tenor Pharoah Sanders, cuyo primer disco (también de ESP) va a hacer que muchos se hagan creyentes: "Acepta

todo. Acepta a las otras personas tal como te aceptas a ti mismo. Si no estás tocando lo tuyo, estás tocando el solo de otra persona. Puedes ser un dador o un receptor. Puedes ser espiritual u otra cosa. La música es una llave hacia la disciplina. Puede curar a los enfermos. La música es como una cosa espiritual. Es como algo del inframundo. Toda creación está hecha por personas espirituales". La música de Sanders refuerza estas declaraciones.

Recientemente Sanders estuvo tocando con el baterista Rashid-Ali, quien también toca la trompeta, y el trompetista Dewey Johnson, quien es también un gran baterista. Un concierto que fue parte de una lectura de poesía, y que estaba patrocinado por el diario *IN/FORMATION*, en el St. Marks Playhouse, reunió a estos tres importantes jóvenes con un nuevo saxofonista, Marion Brown, uno de los vientos más interesantes de Nueva York en estos días.

Brown es el tenor (el ladero de Archie Shepp) en el nuevo grupo de Shepp. El estilo de Brown, si bien está todavía en formación, puede ser descrito como post-Coleman, pero recién está empezando a ampliarlo, y ya está claramente haciendo algo propio y sorprendente. Brown y Sanders han tocado varias fechas juntos, y ambos parecen decididos a incluir la voz y el alma en sus estilos. De hecho, Brown y Sanders, por insistencia de este último, han practicado ejercicios respiratorios de Yoga, para lograr incorporar más humanidad a sus sonidos. Brown le dijo una vez a alguien: "Quiero que mi instrumento suene cada vez más como la voz humana, muy pronto este instrumento ya no será un instrumento". Estos hombres están desplazándose hacia nuevas áreas de expresión, y el trabajo que ya han realizado, hasta ahora casi en privado, dada la estupidez de la industria discográfica y de la vida nocturna, es inteligente y conmovedoramente hermoso.

¿A nadie le parece raro que todos esos grupos ingleses de "pop" estén llenándose de dinero? Es simple, de hecho. Toman el estilo (la construcción, la energía, la forma general, etc.) del blues negro, rural o urbano, y lo combinan con la imagen americana blanca del no conformismo, es decir, el beatnik. Y les va muy bien. Hay que sumar a esto el hecho de que los muchachos ingleses son mucho más "hip" que sus pares ame-

ricanos; y son más "hip" porque, tal como se ha visto, han sabido crear una forma contemporánea, y no como la mayoría de los cantantes folk norteamericanos, que se limitan a imitar "antiguas" formas de blues y viejos cantantes, y que por ende forjan canciones populares (en sus peores versiones en grupos como Peter, Paul and Mary, etc.), que no tienen nada que ver con la realidad negra, que podría tener más fuerza, por ejemplo, si hiciera referencia a una experiencia emocional más profunda. Como dijo un joven poeta: "Al menos los Rolling Stones tienen aspecto de ladrones".

Digo esto para adentrarme en otro tema: incluso la música de vanguardia americana sufre si se aleja demasiado de la experiencia del blues. Todos los músicos jóvenes de hoy deben asegurarse de escuchar a The Supremes, Dionne Warwick, Martha and the Vandellas, The Impressions, Mary Wells, James Brown, Major Lance, Marvin Gaye, Four Tops, Bobby Bland, etc., solo para tener una idea de dónde está el blues contemporáneo; todas esas ideas sucias están ahí, y estos músicos jóvenes están todavía conectados con esa realidad, lo entiendan o no. Si el jazz, sin importar la inclinación intelectual, se aleja demasiado de sus fuentes y recursos más significativos, se debilita y se transforma poco a poco en la música de otra clase media en ascenso. Las formas se vuelven rígidas cuando no existen más que como fines en sí mismos. Es decir, cuando son autónomas (lo cual es imposible de todos modos, solo que el contenido, en ese caso, se ve debilitado porque todo el énfasis está puesto en la forma). Lo que se dice y cómo se lo dice están indisolublemente conectados. Cómo *es* qué. Pero si se pone demasiada atención en el cómo, entonces la cosa se vuelve "performance", en el *sentido* [sense] más tonto (el de los *centavos* [cents]). La forma es la estructura del contenido. La forma correcta es la expresión perfecta del contenido.

¿Podría por favor algún músico pasarme toda la información posible acerca de la horrorosa situación de la cabaret card *en Nueva York? Quizás podamos poner a alguno de estos trepadores en aprietos.*

APPLE CORES #3 (1966)

Albert Ayler es el sonido-dinamita del momento. Dice que no está interesado en las notas; quiere tocar más allá de las notas y meterse, entonces, en el sonido puro. En el elemento básico, la emoción más limpia, liberada absolutamente de cualquier concepto anti-emocional. Sus discos vienen siendo hermosos, por momentos aterradores, puesto que escapan de la razón, o no son para nada "razonables", es decir, prescinden por completo de toda "explicación" y de cualquier conexión con la canción popular sublime. Cuando Aylers quiere que la memoria lo provea de una fuente de energía, suele usar temas negros más o menos religiosos. Deedee-dedaaa, volviéndose hacia las raíces americanas de la música africana. Y todo orientado rítmicamente. El *tapping* (vibrato) en su tono produce golpeteos rítmicos, y bombea la melodía en dirección a la parte puramente rítmica. Cuando usa al baterista Milford Graves, el fondo son rugidos naturales, resoplidos, paradas y barullo. Graves gira y se serpentea en el fondo, cambiando permanentemente el sonido. Jamás esos insulsos golpeteos prefabricados, típicos de la gente simplemente "hip". El sonido, y sus dispositivos, están en permanente cambio, y la energía que los mueve es incansable.

Cuando Ayler usa a Sonny Murray, el grupo tiene un sonido completamente diferente. Murray tiene más cosas en la cabeza, más precisiones sentimentales que intenta resolver como un violinista. Graves es más determinado en sus propósitos. Solo quiere ir para adelante. Murray te hace pensar que por momentos solo quisiera desaparecer.

El estilo "volador" de Murray es musical y visualmente provocativo. Sonny arremete, flotando sobre su batería, golpeando, apenas golpeando, barriendo con las escobillas, acariciando las superficies sonoras, y acompañándose de unos gemidos profundos que calan hondo en las entrañas.

La reorganización rítmica de Murray hace que la batería tenga un sentido de canción. Sus acentos provienen de una necesidad emocional inmediata antes que de las demandas trilladas de un compás preestablecido, según las cuales los platillos deben tocarse con coquetería, en nombre de no sé qué fuerza del alma, supuestamente de moda.

La batería sorprende, se esconde, es sutil, o de repente estruendosa. En algunos pasajes Murray usa los dos pies, sin rodeos, y los palillos (que son tubos de metal, o agujas de tejer, incluso a veces de madera) son invisibles.

Las bajadas son sonoras, pero por momentos suaves y hasta parecen desaparecer. Es una música de batería total la que hace Murray, y no solo un "acompañamiento" ensordecedor.

Muchos jóvenes y no tan jóvenes han aprendido de Murray, especialmente durante su trabajo con Cecil Taylor. Sonny ahora está haciendo lo suyo. Y sus gráficos raros, algunos de los cuales parecen máquinas ingeniosas, probablemente van a ser cosa seria en las próximas temporadas.

Don Ayler, el hermano menor de Albert, exhibe su estilo en la trompeta. Gime, y lleva las notas a un sonido abierto. Ahora Don respeta poco el aspecto reflexivo, pero dada la naturaleza de su estilo, cuando se vuelva más analítico, las explosiones serán de un profundo negro tecnicolor.

El grupo con el que tocó Ayler varias veces en el Black Arts incluía a Don y a Charles Tyler, un salvaje saxofonista estilo Ayler, y que también

es de Cleveland. Tyler es uno de los mejores saxofonistas de la escena en este momento, y apenas está empezando. Lo mismo Don Ayler, en su ruidoso instrumento. Los otros son Milford Graves y el bajista Louis Worrell, quienes tocaron también en el grupo de John Tchicai y Roswell Rudd.

Circula un rumor de que habría un grupo de Ayler con Graves y Sonny Murray. Espero que sea cierto. Sería una maravilla. Graves, el puño inteligente; Murray, el misticismo. Ayler tiene ambos elementos en su música.

El último disco de Ayler es *Bells*, en el sello muy hip que tiene Bernard Stollman, ESP. Vale la pena tener todos los discos que escuché de ESP. Espero que los músicos se estén beneficiando tanto de las grabaciones como el productor y los consumidores (una historia probable).

Otro disco de Ayler editado recientemente y que debe ser mencionado en cada página de esta revista es *Spiritual Unity*, con Sonny Murray, y Gary Peacock en el bajo. Incluso ustedes, freaks con orejas de papel, deberían comprarse este disco. Quizás eso evite que lastimen a alguien.

Más música negra de nuestro tiempo: la Sun-Ra Myth-Science Arkestra. Sun-Ra ha formado parte de la escena por mucho tiempo. En Chicago, hace un par de años, recuerdo haber escuchado su nombre y haber visto una película, *The Cry of Jazz*, que tenía música suya.

Todos los conceptos que parecían vagos y no realizados en los años 50, han madurado en la música profunda de este músico-filósofo.

La Arkestra varía en su tamaño. Pero en general cuenta con diez o doce músicos. A veces dos bateristas (Roger Blank y Clifford Jarvis o Jimmy Johnson), más el resto de los vientos duplicándose en todo tipo de instrumentos de percusión: campanas, platillos, instrumentos africanos.

Sun-Ra pretende hacer una música que refleje un sentido de la vida que está perdido en Occidente, una música llena de África. La banda produce un ambiente, con su sonido pero también con sus ropas (terciopelos dorados, vinchas, sombreros, túnicas brillosas). Las luces por momentos se apagan, y solo se iluminan como flashes, en una

vincha en la cabeza de Sun-Ra, o del alto Marshall Allen o de algún otro ladero.

En una pieza la Arkestra se mueve, detrás de Sun-Ra, en una línea extensa a través de la oscuridad, cantando y tocando, con las luces que se apagan y se encienden... toda una época diferente se conjura.

Los músicos también cantan, en varias de las canciones, por ejemplo "Next Stop, Jupiter", algunos señalando el aire. La voz se está volviendo cada vez más relevante en el jazz contemporáneo. De la cualidad vocal de los vientos más interesantes, a "A Love Supreme", o la recitada "Malcolm" de Archie Shepp, o el pequeño discurso autobiográfico de Albert Ayler en *My Name Is Albert Ayler*, o los tarareos de Sonny Murray en "Witches and Devils" (ESP, *Spiritual Unity*), o mi propia lectura con John Tchicai.

El nuevo disco de Sun-Ra para ESP, *The Heliocentric World of Sun-Ra*, es uno de los discos más hermosos que escuché en mi vida. Es una experiencia que te completa profundamente. Y una de las cosas de las que me hizo dar cuenta este disco fue del hecho de que la Sun-Ra Myth-Science Arkestra es en verdad la primera big band de lo que llamo New Black Music. El Ornette Coleman Double Quartet, y la impresión que transmiten las composiciones de Cecil Taylor en "Into the Hot" fueron las primeras referencias que obtuve sobre cómo debían sonar las big bands de la nueva música. Y la manipulación que hace Sun-Ra del sonido en el contexto de su orquesta es aún más flexible en términos de composición espontánea y de la utilización de un "sonido total", es decir cuando la música parece tomar todo el espacio sonoro disponible. La música de Sun-Ra asume su existencia en todas partes. Es toda Naturaleza. Y no es meramente un artefacto calmo que se ha perdido en un mundo de silencio. La canción popular es claramente discernible como una cosa en el mundo. Sus límites son claramente finitos. La música de Sun-Ra crea sonidos arbitrarios del mundo natural.

La Arkestra de Sun-Ra es realmente una familia negra. El líder tiene a catorce o quince músicos tocando con él, que están convencidos de que la música es un tema sagrado, y un aspecto vitalmente significativo de la cultura negra. Algunos de los músicos, como el tenor nuevo,

John Gilmore, o el barítono Pat Patrick, probablemente tengan trabajos con otras bandas para ganar algo de dinero, pero su dedicación más fuerte es con el hermoso mundo musical negro de Sun-Ra.

La mayoría de los músicos en la Arkestra de Sun-Ra son todavía demasiado jóvenes como para ser conocidos. Pero *Heliocentric* tiene que cambiar todo esto.

El nuevo disco de Impulse llamado *The New Wave in Jazz* iba a llamarse *New Black Music*. Se trata de un concierto en el Village Gate a beneficio del Black Arts Repertory Theater/School. En el disco están John Coltrane, con una tremenda versión de "Nature Boy", el grupo de Archie Shepp, el Albert Ayler Quartet, Grachun Moncur y el trompetista Charlie Tolliver con un grupo que tiene a Charles Spaulding, Cecil McBee y Billy Higgins.

Se suponía que grabarían también a Betty Carter, cuya performance volvió locos a todos, y la enorme banda de Sun-Ra. Pero debido a algunos problemas extraños con el *A&R*, dos de los puntos más altos de este concierto verdaderamente vibrante fueron descartados.

Pero este es el disco que hay que comprar. Trane, Ayler y Shepp, los grandes vientos de nuestro tiempo, más músicos como Bobby Hutcherson, Marion Brown, Pharoah Sanders, Sonny Murray, Don Ayler, Louis Worrell.

El Black Arts va a empezar a editar una serie de discos pronto. El primero en esta serie se va a llamar *Sonny's Time Now*. Es lo primero de Sonny Murray, su baterista, como líder. Van a estar Albert Ayler, Don Cherry y dos bajistas, Louis Worrell y Henry Grimes.

Este disco debería hacer que Murray florezca y se suelte. Ha estado en el frente tanto tiempo, que ya es hora de que las luces le apunten a él. Quizás los nombres de los temas les den una idea de cómo fue la sesión. "Virtue", "Justice", "The Lie" son tres de los temas; otro se llama "Black Art". Este disco debería volver locos a todos. Todos los temas son de Murray, y la última pieza es una exploración de jazz y de poesía.

Las baterías de Murray son como piezas escultóricas extrañas, tal como él se las prepara para tocar. En este disco, usó solo dos de sus platillos. El ride colgando de una estructura de hierro, y los hi-hats esta-

ban anclados por un cable que iba entre medio de los platos, lo cual alteraba la frecuencia y el ángulo de contacto entre ellos.

¡Oh, Grandes Liberales Blancos del Mundo, denles trabajo a estos jóvenes, o al menos algo de dinero! Hasta que aprendan, y todos los negros aprendan, que deben finalmente mantenerse a sí mismos.

APPLE CORES #4 (1966)

Anoche el genio negro se iluminó en un sótano de Newark. Cuando llegué había malas vibraciones en el lugar. Una suerte de bohemia pesada, neo-seudo-negra-blanca-gris, que conformaba una atmósfera húmeda como en *El sabueso de los Baskervilles.* Todos esos tipos grises apoyados contra la pared. Tocaba un trío de nada, de imitadores de Red Garland o algo así. Además un poeta gris, peinado a la gomina, me entregó un panfleto defendiendo unos proyectos de viviendas. Una energía como de calabozo era lo que recibía, y me estaba apagando por completo.

Más tarde se preparaban para otra lectura. En este caso de un poeta llamado Ronald Stone, un colega de quien había escuchado cosas buenas. Tenían razón. Este tipo sabe cómo lamentarse. Sus poemas tenían tanto fuego, que tres amigos del poeta gris de los proyectos de repente se volvieron a su casa "porque los esperaba la niñera". En serio.

Stone, cuando lee, se mete en su obra. La agarra y la orquesta. La transforma en música, y es muy consciente de este hecho. A veces usa canciones como citas, como movimientos o como trampolines en el poema. Uno de sus poemas usa títulos de canciones, en general de jazz, para darle un fuerte sentido lírico. Tiene también poemas de amor, ani-

mados muy conscientemente por el tema de la mujer. La mujer negra, es decir, cómo hacer que vuelva a nosotros.

Su obra es graciosa, ácida y conmovedora. A veces canta algunos de los versos (y recuerda a Roland Snellings o Larry Neal) o eleva las palabras con una pasión de drama retórico (*vis-à-vis* Calvin Hernton). Pero la totalidad emotiva final es de Stone: su propia piedra [*stone*].

Stone cambió el tono de la noche. Las vibraciones mejoraron muchísimo, el aire se despejó, el lugar se liberó de tres o cuatro extraños.

Charles Moore, el joven trompetista de Detroit, hizo un breve set chispeante. También tocó con el último grupo de la noche. Este grupo, que figuraba como The Detroit Artists' Workshop, tenía grandes jóvenes músicos de Nueva York: Pharoah Sanders, Marion Brown y Rashid-Ali. A los Detroiters, Moore y el resto se les sumaron dos músicos de Newark, George Lyle y el tenor Howard Walker, quien resultó ser buenísimo también. Pero el set en su totalidad, que creo que fue de dos temas, fue como una de esas raras ocasiones en las que incluso los muebles parecen moverse. Así de intenso se puso todo.

En un punto, con todos los vientos tomando su propia dirección pero al mismo tiempo atados al movimiento final y al sentimiento de totalidad, algunos de nosotros entre el público estábamos gimiendo y soplando con los músicos, y la música nos llevó a todos, músicos y oyentes, más allá de nuestros propios ojos.

Sanders, a pesar de su primer disco para ESP, es un músico fantástico. (Incluso ese disco, si uno escucha lo que Pharoah está tratando de hacer, adónde está tratando de llegar, creo que lo puede entender. Pero los músicos que lo acompañan, especialmente Jane Getz, que no para de golpear un único acorde malformado, como si le pidiera a Pharoah que volviera a la tierra de las canciones populares, no lo ayudan para nada.) Su dominio sobre los armónicos (tres, cuatro, diez notas a la vez), su timbre lírico incluso cuando está gritando, su control del viento con su respiración, sin importar cuál es el "valor de la nota", le permiten tocar una línea extensa, heroica, de gran riqueza y movimiento.

Sanders fue el plato fuerte de la noche. Aunque Brown, Ali y los otros tocaron tan fuerte como pudieron, y todos se vieron muy conmo-

vidos y agitados por la experiencia. En el punto más alto de la música, los gemidos y los gritos brotaban en serio. Esto es el éxtasis de la nueva música. Llega a un punto de agonía salvaje, o de placer, de gemidos salvajes, llantos, gritos de vida, todo en constante cambio.

(Al escuchar a Sonny Murray, se puede oír la necesidad primal de la nueva música. La hemorragia emocional que produce. Gemidos fantasmales del espíritu, emitidos como celebraciones sagradas de la nueva negritud. Menciono a Sonny aquí –y a Albert Ayler y a Sun-Ra–, porque su música es la que más se acerca al alma y al genio cultural del nuevo sentimiento negro. El tono que adquiere su música es una clara lectura emocional de dónde está hoy la nueva música. Y Pharoah, Marion, Charles Moore y los otros lo entendieron la otra noche. Y el sonido corrió como sangre por nuestras venas.)

Con todos los vientos creando su propio espacio común, y Ali proporcionando el sonido más terroso, y con las sombras de las cosas que vuelan, uno podía sentir la complejidad de la vida, y su simplicidad. Todos los sonidos se combinaron para ser el (único) sonido del mundo, y moverse por el espacio a miles de kilómetros por hora.

Marion Brown, quien toca a veces el saxo alto para Archie Shepp, y el baterista Raschid-Ali, quien también tocó con Archie, estuvieron muy bien aquella noche, pero fue Sanders quien realmente voló. Pero Ali y Brown se están encaminando a volverse músicos importantes por sí mismos, muy importantes. Raschid progresó muchísimo desde la última vez que lo escuché, es fantástico. Y Brown, habiendo tocado con Shepp y luego con Pharoah, se está encaminando muy rápido también. El único peligro que creo que puede distraer a estos músicos es el que acecha a todos los jóvenes de la nueva música, y es el de volverse meros "estilistas"; reflejos hip de lo que está "de moda", y ya no exploradores, ni siquiera descubridores y modificadores, que es, lo crean o no, de lo que se trata.

Había también otro nuevo talento en escena. Mencioné a Charles Moore, el joven trompetista de Detroit. Ahora mismo tiene el sonido más fuerte en ese instrumento, a excepción del innovador Don Ayler. Y Moore probablemente escuchó a Ayler, puesto que ese sonido pode-

roso es algo que Don ha recuperado para el jazz, bajo la influencia del poder de Albert Ayler.

Moore es joven, y todavía quiere tocar "temas", es decir, pedazos de memorabilia, y no tanto el tono de su propia sangre; pero aun así está muy bien, y supongo que está todavía buscando su camino.

Otro joven viento interesante es George Lyle, quien ha sido transformado, parece, por Ayler y Shepp. Tiene un sonido agresivo y fresco en el saxo alto, un instrumento que puede sonar, en manos del corazón equivocado, como una muchachita blanca llorando.

Ahora, post-Ornette, el sonido del saxo alto debe ser trabajado. Tchicai tiene ese sonido ajustado y ligero; al igual que Marion Brown, Giuseppe Logan, etc., pero Marshall Allen, el alto principal de Sun-Ra, tiene un sonido más grande y bello. Solo Charles Tyler, del grupo de Ayler, posee el sonido quejoso y grande que satisface mi particular necesidad de carne y hueso. El sonido "amplio" estilo Jackie McLean-Ornette Coleman es algo de lo que pueden obtener ideas los jóvenes músicos. Lyle suena como si ya lo estuviera pensando.

APPLE CORES #5: "EL CASO DE BURTON GREENE"

El alma es la cualidad del ser. ¿Cuál es la cualidad de tu ser? Y aquí cualidad quiere decir: ¿qué es lo que tu alma posee? Lo que un ser no posee, por defecto, también determina su cualidad, o sea lo que es su alma.

Pensemos en el alma como *anima*, espíritu (*spiritu*, respiración), como aquello que lleva la respiración, o el viento vivo. Somos animados porque respiramos. Y el espíritu que respira en nosotros, que nos anima, que nos mueve, crea los caminos por los que andamos, y es la caracterización final de nuestras vidas. Esencia/Espíritu. La suma final de lo que llamamos ser, y la más elemental. No hay vida sin espíritu. El ser humano no existe sin un alma, excepto que sea una cosa salida de cavernas heladas, con vapores demoníacos y venenos que luego interioriza en unos ojos azules.

Tu espíritu es lo que eres, aquello que respiras de tus otros. Tu volición interna y elemental.

En la Jazz Art Music Society de Newark, una noche tocó el pianista Burton Greene junto a un grupo formado por Marion Brown en el saxo alto y Pharoah Sanders en el tenor. La performance de Greene, ex-

traña, no fue especial. Trató sobre el modo en el que siempre habla el mundo: "La existencia se prueba a sí misma".

Quisiera enumerar algunas observaciones que hice acerca de la existencia del alma y del anti-alma, o de lo espiritual y lo anti-espiritual. De qué modo existen.

Lo llamé "El caso de Burton Greene", porque Burton Greene es un pianista blanco, súper hip, (MoDErNo), cuyo trabajo es y será objeto de elogios, y sobre todo luego de que Morgenstern and Company se vuelvan sus Josués, y se derrumben los muros.

Aquella noche la música fue creciendo, y se volvió pesada, golpeando las paredes del lugar. Una música que temblaba, especialmente lo que hacía Pharoah Sanders con su línea llena de armónicos (Nazakat Ali y Salamat Ali, de Pakistán, pueden hacer esto con sus voces). Marion Brown crecía junto a Pharoah. Era una música enloquecedora, que disolvía los cuerpos, que se elevaba y se quedaba ahí, un éxtasis del entendimiento, una evolución. El sentimiento que producen estos hombres es una conciencia de la evolución, la *voluntad* del universo.

Sí, es una música que, en las mejores manos, es conscientemente Espiritual. Estamos hablando de la Fuerza de la Vida, y tratamos de *volvernos* una de las funciones creativas del universo.

Así es como Sun-Ra, que algo sabe sobre la Religión de la Sabiduría, usa este conocimiento para hacer que su música establezca un puente con los principios humanos elevados. Sun-Ra habla del cambio real, de la verdadera evolución a través del espacio, no solo en naves espaciales, sino por los más elevados principios de la humanidad, el *progreso* después de la muerte del cuerpo.

Pharoah Sanders es una persona espiritual. Quiere también sentir el Este, como un oriental. Marion Brown quiere entender qué es lo espiritual, y lo sigue y se asocia con ciertas energías espirituales. O sea que entiende que se trata, hasta cierto punto, de energía.

Ser espiritual es estar en contacto con el magnetismo vivo de la vida-mundo-universo. "Ustedes sí que tienen ritmo." ¡Exacto! (Y es más difícil para los ricos entrar al reino de los cielos, etc., etc.) Rico quiere

decir *pervertido por las cosas*, que es lo que es América, el Occidente. Donde el sol muere.

En el hermoso vaivén del sonido de la energía del espíritu negro, el sótano entero estaba poseído y animado. Las cosas volaban por los aires.

Burton Greene, en un momento, empezó a golpear las teclas sin sentido. Se retorcía también, empujado por fuerzas que no podía usar o asimilar de manera apropiada. No paraba de pasarse los dedos por el pelo de manera compulsiva.

Finalmente se paró encima del piano, con la música volando a su alrededor, y empezó a golpear las cuerdas con los dedos y la madera con los puños. Agarró un palo de batería para hacerlo incluso más fuerte. (El "estilo" de Greene apunta, supongo, en la dirección de Cecil Taylor y, esto también lo supongo, vía Taylor, de las interpretaciones euroamericanas estilo Tudor-Cage, Stockhausen-Wolf-Cowell-Feldman).

Pero el sonido que produjo no funcionaba, no estaba en el mismo lugar que el otro sonido. Golpeaba el piano, lo abría, lo cerraba, lo cacheteaba por adelante, por atrás, por los costados. El sonido no funcionaba, no conseguía el mismo efecto.

Se sentó de nuevo y empezó a hacer muecas sin sentido, perdió la cabeza. Movió los dedos de manera aleatoria a través de las teclas. Pharoah y Marion seguían volando; seguían convocándonos al espíritu.

Burton Greene se levantó de nuevo. Un estallido repentino, como si estuviera ante un organismo que lo ofendiera. Zarandeó de nuevo el piano, lo apaleó, lo sacudió, lo aporreó. Lo golpeó con el puño.

Finalmente se despatarró en el piso, debajo del piano, como una sombra agitando la parte inferior del piano, le dio golpecitos en la base, sosteniéndose con los codos, los golpecitos luego fueron cachetazos suaves, paf, paf, luego silencio, y se tiró al piso para acallar su cabeza, que cubrían sus brazos y la sombra del piano.

Pharoah y Marion seguían soplando. El hermoso sonido seguía y seguía.

APPLE CORES #6 (1966)

Don Pullen-Milford Graves, *In Concert at Yale University* (Pullen-Graves Music): "Este disco es parte de nuestro programa de autoabastecimiento para músicos" se lee en rojo en un papel, junto con el título. Don Pullen en el piano, Milford Graves en la percusión. La portada del disco está pintada a mano. Formas delicadas en azul, verde, amarillo y blanco. Un evento tormentoso.

La música en este disco es hermosa. Y también la idea de su distribución: *do it yourself, brother*. Y no "hermano, déjanos el 10%". Hazlo tú mismo, en naciones, culturas, productos de la mente y el alma. Visiones. Las tuyas y las de tus seres afines. La música en este disco es hermosa.

Se sabe que no tenemos nuestro propio teatro. ¿Dónde están las discográficas? Motown debería enseñarles lo que se puede hacer con un buen producto. La música es hermosa.

Sun-Ra lo ha estado haciendo por mucho tiempo. Su alma. Saturno vuela sobre todos nosotros. Sun-Ra, el maestro moderno. El orquestador.

En este disco, Don Pullen muestra cuán lejos ha llevado sus dedos explosivos. Su piano es parecido al de Cecil Taylor, excepto que Pullen es más *pesado*, en el sentido de que carga, quizás, con un carruaje más ancho. Su piano mueve una masa más sustanciosa, y por ende su "línea" parece más lenta, y posee más implicaciones armónicas que la de Cecil. Cecil busca el cambio rítmico veloz, el tap-dance suprafísico. Cecil parece más "veloz", sus cambios parecen más veloces. Pero lo de Pullen parece como un jazz profundamente onírico (más meta que supra), con el ánimo de un deseo ominoso, que se realiza. Y una suerte de inacabamiento (variaciones de OMMMMMMMMMMMM) que aparece por detrás permanentemente. La música de Pullen es hermosa. Es el pianista más fuerte en la dirección de Cecil que he escuchado, con un llamado muy personal. Y, pareciera, sin ese respeto paranoico por los "esquemas".

Milford Graves, con Pullen, suena como un fenómeno natural. Como cuando uno se maravilla ante la dinámica de un trueno. Llena todos los espacios con movimiento y cambio de dirección. El tiempo es simple ocurrencia. Algo que ocurrió mientras lo medías, si es que lo hacías. ¿Puede decirse que los procesos evolutivos, las constantes, marchan? El tap que oyes es tu propio pulso, querido ser.

¿Tiene swing? ¿Algo lo tiene?

Este disco entero (PG1 y PG2), y supongo que este/os título/os, junto con "Nothing" en el disco de Milford solo, *You Never Heard Such Sounds In Your Life* (ESP), tienen el espíritu de sentir la completud, el total envolvimiento de toda experiencia. Los nombres son partes diferentes de un todo.

Estos dos músicos, Pullen y Graves, están haciendo la música más profunda que hay en cualquier parte. Es una música que no desea nada.

En otra parte, escuché la segunda versión de *Ascension* de Coltrane. Creo que la segunda versión, que algunos que no saben mucho están comparando con la primera, es superior. O mejor: es una experiencia más gratificante. Especialmente puesto que el viento de Pharoah Sanders se escucha con más claridad, como algo que se aproxima a alcanzar su mayor fuerza. *Meditations*, de Trane, es, finalmente, más puro. Se trata de un Trane más viejo, con su madurez de cisne, tal como dije alguna

vez, su sentido que ha sido llamado "pastoral", y que ahora entendemos que es la calma de la vida objetivam, de lo que en verdad no tiene ningún incidente. La forma balada ("Love"), Trane la usa para que florezcan las secciones salvajes y agotadoras ("Consequences" y "The Father, The Son, The Holy Ghost", muy Ayler), y Pharoah Sanders alcanza su mejor nivel en estos temas, especialmente en "Consequences".

Los ensambles abiertos como frisos, el intento de lograr una definición *total*, son hermosos y emocionantes. Todo funciona. La música parece menos "ligada" (por esquemas, por la lectura, por contratos, por atenciones espúreas) que antes. La fuerza de Pharoah en esto es inconfundible, al igual que la dirección que le está dando a la música de John. La banda de *Meditations* hace que Trane regrese a la expresión contemporánea más absoluta, aunque el mismo Trane, pareciera, se ha limitado a "gritar" menos, y prefiere el sentido rítmico más viejo, y su maravilloso merodeo lírico. Me gustaría escuchar a Trane más comprometido, porque así podría volverse un reto para el pesado Pharoah. Ahí sí que la música alcanzaría otro nivel. Ahora, es Pharoah quien lleva el empuje.

Presencié uno de los conciertos de Love Beast; un nombre que me parece muy apropiado. La bestia que hace dinero, usando energía.

Sun-Ra, naturalmente, no podía ser incluido en una serie de conciertos llamados Love Beast. La pureza de la música del Dios Sol no podía ser utilizada, y no lo fue. Y dado que tampoco tocó Cecil Taylor, no tuvieron eso... eso que decían que querían. La vanguardia, que finalmente fue, en su medida, una mierda, de cualquier modo, y un conglomerado de freaks, superfreaks, freaks inferiores –y un blanquito en las sombras juntando platita.

¡ARTE!

¡MONSTRUOS!

Hablando de esos dos temas, Frank Smith se cree una réplica de Albert Ayler (con una camisa roja, y todos sus muchachitos en trajes azules, resignando cantidades de energía para el tipo de la camisa roja, y finalmente $$$$, dado que el viejo Smitty va a subir, como el jazz, todo el caminito hasta las oficinas de Henry Loose).

Frank Smith es un ladrón de medio pelo, excepto que lo que él roba no es poco. Es el Ladrón de Almas. Se esconde detrás de los árboles con su sorbete rojo, que usa para chupar energía de los cerebros de la gente. Cuando toca se encorva como una bolsa de basura. Toca lo que escuchó de Albert. Es tan insignificante como el silbido de un murciélago.

Pero, queridos aficionados a los hechos, Mr. Smith se va a hacer rico; tan pronto como el sonido de Albert se vuelva comprensible para algunos, esta otra capa de la vida va a usar su versión más esterilizada, la de Sir Smith, para probar cuánto estilo tienen los misioneros. Y es así porque es lo que siempre quisieron escuchar de todos modos. (Yo no dejaba de pensar en Kate Smith enloqueciendo.)

Esto último es un objeto encontrado:

Amo y esclavo

Si hubiera más Woody Hermans
y menos Archie Shepps, o ninguno, el estado
del jazz sería mucho más saludable.

—Dave Yost
Spokane, Washington

"Tratamos de usar todos los componentes de la música", explicó Lloyd. "La composición por acordes y la improvisación no están terminadas, *ni la respuesta es la libertad completa*".

Aquí están algunos de los idiotas que flotan por América.

HABLA ARCHIE SHEPP, EL NUEVO SAXO TENOR (1965)

Tener que llamar a Archie Shepp el "nuevo" saxo tenor de la escena es admitir el retraso cultural que hay entre lo que hace cualquier artista joven y el momento en que termina de llegar el rumor a la mayoría de los oyentes de jazz. Pero Archie Shepp se mudó al Lower East Side de Nueva York hace cinco años ya, y desde entonces ha estado visible. (Parece también que el Lower East Side se ha vuelto el campo de resistencia de muchos artistas jóvenes, y ha reemplazado al Greenwich Village como refugio de poetas, pintores, etc., debido a la renta más barata y la presencia de gente más afín.)

Escuché a Archie Shepp por primera vez cuando tocaba en el grupo de Cecil Taylor, en la obra *The Connection* de Jack Gelber. Lo que tocó Shepp aquella primera noche que lo escuché me asustó (la frase que la gente usaba en esa época era "wow, ese tipo mete miedo"), y lo que ha logrado desde entonces ha superado con creces mi reacción inicial, que fue la corroboración de que acabábamos de escuchar a uno de los saxofonistas más singulares de los últimos tiempos.

Algunas personas piensan en un "Ben Webster de la nueva música", para citar a un erudito, cuando escuchan a Archie. Otros encuentran

una influencia muy fuerte de Sonny Rollins; otros escuchan la presencia de John Coltrane en el estilo de Shepp. Pero lo que esta gente está verdaderamente escuchando es a un músico joven cuyos registros emocionales son tan amplios que es capaz, literalmente, de hacer referencias al "estilo" de cualquier otro músico, aunque finalmente todas las ideas e imágenes que hacen que su interpretación sea tan hermosa son por completo suyas. Ese es otro problema de este asunto del retraso cultural: siempre hay gente que compara a estos músicos con otros, incluso tiempo después de que el músico ya esté haciendo su propio camino. O sea, uno escucha a Archie Shepp, y la única influencia que uno puede admitir es "todo". Los artistas reciben influencias, finalmente, de todo. Escuchar a Archie Shepp hablar de su música y de su vida va a convencerlos aún más de la autonomía de sus ideas y de su dirección musical:

"Nací en Fort Lauderdale, Florida, en 1937. Vivimos allí durante siete años, y después nos mudamos a Philly, donde viví casi toda mi vida. Empecé a tocar cuando tenía más o menos quince años. Mi tía me regaló un saxofón..., ella no tenía hijos. Había tenido un clarinete unos años antes. Teníamos también un piano vertical viejísimo. Mi padre tocaba el banjo en sus viejos tiempos. Tocaba en Florida con algunos grupos. Uno de los grupos en los que tocó era el de un tipo llamado Hartley Toots..., era el mago del banjo en el sur de Florida. Era el maestro de mi padre. Tocaron por todo Florida.

"Vivíamos en el barrio alemán de Philly, que era en su mayor parte un área de burgueses blancos, pero había unos pequeños guetos como el nuestro, ahí en medio de los blancos. El gueto donde yo vivía lo llamaban 'The Brickyard'. Tuve la oportunidad de estudiar en Germantown High, que era una escuela bastante buena. En general trataban de que los estudiantes negros se fueran a otras escuelas, como la Gratz o la Gillespie, en los barrios negros más alejados. Pero había bastantes tipos tocando en la escuela a la que yo fui.

"Igual, la Mastbaum era la escuela..., era ahí donde había muchos tipos tocando, en el norte de Philly. Casi todos vivían en el norte de Philly. Y todos querían tener ese sonido del primer jazz tipo Messengers

en esa época. Lee Morgan y un saxo alto llamado Kenny Rogers fueron los que me iniciaron en el jazz. Kenny grabó primero con Lee; sonaba como Lou Donaldson, ese tipo de sonido grande.

"Había un lugar llamado el Jazz Workshop, manejado por un disc-jockey, al que iba después de la escuela. Supongo que fue ahí donde empecé a escuchar jazz, es decir a escucharlo en serio. Antes de eso yo solo había escuchado a mi padre, que tocaba generalmente Dixieland y R&B. Lee iba todo el tiempo, él y Kenny eran héroes locales, y para esta época Lee tenía catorce años. Era muy joven, pero ya tocaba muy bien. También aparecían Henry Grimes, Ted Curson, Bobby Timmons. Había una suerte de rivalidad entre los músicos del norte y los del sur de Philadelphia. Spanky De Brest era del norte. Muchos bajistas muy buenos salieron del sur, como Jimmy Garrison, y Grimes. South Philly era el barrio negro original, pero había habido un flujo hacia el norte.

"En el Workshop tenían gente como Chet Baker y Russ Freeman como el grupo principal, pero cuando ellos terminaban dejaban que subieran los más jóvenes. Empecé a hablar con Lee en este lugar una vez, y nos fuimos a su casa con él y Kenny. Me preguntaron quién me gustaba, y yo dije que Brubeck y Getz. Se les voló la peluca, porque ellos eran muy hip. Yo era cuadrado como un hijo de puta. Puedes imaginarte su reacción. Me dijeron, '¿ah, sí?', y después me pidieron que sacara el saxo y tocara algo. Yo tenía un C Melody en esa época, y supongo que tenía un sonido onda Stan Getz. ¡Cómo se rieron! Lee hacía lo posible por no reírse en mi cara. Pero después sacó su instrumento y tocamos un blues. Yo había tocado ya bastante blues por mi padre. Escuchaba mucho blues con él..., tenía que olvidarme de la mierda de Stan Getz. Entonces toqué como toco; en esa época no sabía cambios de acorde ni nada, pero podía escuchar el blues, eso siempre lo pude hacer. Entonces estos tipos dejaron de tocar y me dijeron 'Sí, así está bien'. Después, es como que se interesaron por mí. Esa fue mi introducción al jazz de verdad.

"Otra introducción importante al jazz fue escuchar a Bird en vivo una noche. Estaba tocando en un concierto, en el que también tocaba una banda de treinta y nueve miembros, liderada por un arreglador

llamado Herb Gordy (Oscar Pettiford, Red Rodney, Don Elliot, Terry Gibbs eran parte de la big band). Nadie pensaba que iba a aparecer Bird, porque no tenía instrumento, pero de algún modo se las arregló. Extrañamente, yo lo había visto más temprano ese mismo día en la calle Girard, pero no sabía que era él. Pero sí, lo había visto en Girard, con un traje azul sucio y arrugado, con una rubia bastante linda de la mano. ¿Cómo? Nunca había visto a un negro con una rubia de la mano. Siempre pensé que si viera a uno, estaría limpio, pero este tipo me sorprendió. El hijo de puta estaba todo rotoso. Estaba ahí, caminando, yendo al concierto. Entró con la chica, y tocó como los dioses. Después llamó a Red Rodney, del otro grupo, para que tocara con él, y tocaron mucho."

Durante la secundaria había tocado en los inevitables recitales de R&B, que han servido para mantener a tantos jazzeros jóvenes vivos, y también para darles una base bluesera fuerte con la que trabajar. Archie tocaba en un grupo de R&B con Lee Morgan y Kenny Rogers en Philadelphia, que se llamaba Carl Rogers and His Jolly Stompers. "Lee me enseñó los cambios, yo los conocía, pero no sabía cómo usarlos. Lee y Kenny me ayudaron a entender cómo usar los cambios de manera rítmica."

Después de la escuela secundaria, la mano liberal de los Estados Unidos designó a Archie como "el negro" que esperaban ver en una universidad progresista. "Yo quería ir a la universidad, pero mis padres no iban a poder mandarme. Presenté la solicitud para entrar en Lincoln University y podría haber recibido una beca parcial pero después esta universidad de Vermont, llamada Goddard, corrió el rumor de que querían un negro para darle una beca completa. Goddard es una universidad bastante progresista, en la línea de Bard. Así que fui y me gradué en literatura dramática."

"No tocaba tanto en la universidad como lo había hecho antes. En un momento había pensado estudiar abogacía, pero caí bajo la influencia de uno de los profesores de teatro. Leyó un cuento que yo había escrito para una clase de inglés, y dijo que lo había impresionado, que era como una obra de teatro. Quería saber si yo había escrito alguna vez una obra. Finalmente, cambié derecho por literatura dramática. Sí, mis padres se decepcionaron bastante cuando supieron que me metía en un

campo tan nebuloso. La vieja historia: el arte está bien como hobby, pero no vas a ganar ni una moneda. Pero debo decir que fue en Goddard que me empecé a interesar por la actividad sociopolítica." Archie Shepp es uno de los músicos más comprometidos, sean jóvenes o viejos. Es consciente de la responsabilidad social del artista negro que, por más secreta que se mantenga, ayuda a que se conserve la postura estética también. En este sentido, la estética y la ética, como dijo Wittgenstein, son una sola cosa.

Archie estuvo en Goddard hasta 1959, cuando se graduó. Cuando salió de la universidad se fue directo a Nueva York. "Llegué a Nueva York por primera vez en 1957, durante el receso de invierno. Me quedaba con una tía en el Harlem. En 1959 me mudé al Lower East Side y me casé con una chica que había conocido en la universidad en 1958. John Coltrane fue mi primera influencia verdadera. Nunca lo había escuchado en Philly, aunque sabía quién era. Había un tenor tremendo en Philly, Lee Grimes, que estaba loco. Y bueno, Lee estaba en la onda Trane cuando no estaba de moda. Lee fue el primero que escuché tocando armónicos, y cuando empecé a elogiarlo me dijeron que tenía que escuchar a Coltrane. Pero no lo hice hasta la universidad. Me encantó inmediatamente.

"Cuando me mudé a Nueva York empecé a ir al Five Spot donde él tocaba. Una noche me acerqué y le dije que era de Philly y que me encantaría hablar con él. Fui a verlo a los pocos días y me dedicó bastante tiempo. Era muy atento y cortés. Era la primera vez que un hombre, un músico que ya era grande, que sabía muchísimo, se tomaba un tiempo para hablar conmigo. Yo tocaba el alto en esa época. Tenía también este tenor del que te hablé, que me había regalado mi abuela. Pero nunca lograba sentirme satisfecho. Alguien me había dicho que Jimmy Heath (por el que siento el mayor de los respetos, dicho sea de paso) y Trane primero tocaron el alto, antes de pasar al tenor. De modo que decidí comprarme un alto. Llevé ese Martin nuevito que me había dado mi tía a una tienda y lo cambié por un alto antiguo. Mis padres se volvieron locos. Había cambiado un saxo de trescientos dólares por uno de veinte. Y ese fue mi instrumento hasta 1960, cuando empecé a tocar

con Cecil Taylor. Después de conocer a Trane me compré un tenor de segunda mano.

"Fui a Florida en 1960 y toqué en varios conciertos de rock and roll. Cuando volví a Nueva York, empecé a frecuentar el Cafe Wha? en el Village, donde tocaban Don Ellis y Dave Pike. Conocí a Buell Neidlinger y a Billy Osborn ahí. Buell ya había estado tocando con Cecil, y Buell y Billy solían convencer a Dave Pike de que me dejara tocar también. Yo llevaba mi saxo y esperaba que aparecieran estos tipos para dejarme entrar.

"Buell le había hablado de mí a Cecil, supongo, y una noche vino y tocó con Buell. Luego de un par de semanas conocí a Cecil y me dijo que me estaba buscando: estaba grabando un disco para Candid, y quería que yo estuviera en él. Empecé a juntarme con él entonces, yo no tenía idea de lo que hacía este tipo, incluso cuando grabamos el disco estaba bastante confundido. Pero empecé a ir a su casa a tocar, él y yo. Sonny Murray (baterista de Cecil Taylor durante varios años, ahora trabaja con Albert Ayler, Don Cherry y Gary Peacock en Europa) vivía al lado y solía venir también. Me llevó desde esa época hasta 1961 o 1962 empezar a tener una idea de lo que estaba pasando, entenderlo en serio; llegaba un punto en el que creía que entendía, pero la verdad es que no puedo decir qué es lo que estaba pasando, yo solo sentía la música. Para la época que grabamos el disco para Impulse, *Into the Hot*, empecé a familiarizarme con lo que estaba pasando... Fue una de las experiencias musicales más valiosas que he tenido. Todo lo que me había dicho Trane fue suficiente hasta que conocí a Taylor, y fue eso lo que me proyectó hacia lo que estoy haciendo ahora."

Y Archie ya ha recorrido un gran camino desde sus primeros días con Cecil Taylor. Ahora su sonido es más grande, más poderoso, sus ideas más fluidas, y su energía invoca espíritus por todas partes. Con grupos como el New York Contemporary Five, con Don Cherry, John Tchicai, J.C. Moses y Don Moore, o con grupos como el que usó para su inminente *Four for Trane* (Tchicai, Roswell Rudd, el joven Allen Shorter, Reggie Workman) Archie se ha colocado en la primera línea

de tenores. Pero la influencia de Taylor en el estilo de Shepp es todavía muy evidente, por ejemplo en la insistencia de Shepp en que la melodía debe ser natural, es decir, proyectada desde el corazón rítmico de la música. Y Archie tiene una de las líneas más melódicas que hay; como dijo hace poco alguien en una fiesta: "Ese tipo toca como si cantara".

Sobre Cecil Taylor: "Cecil ha prescindido de la base armónica en gran medida. Antes de trabajar con Cecil, yo buscaba escuchar los acordes. Cuando tocaba con el grupo en The Connection, hicimos varios temas de Cecil. Él tocaba con *clusters* de notas, o sea, podías interpretarlas como un Do, un Do sostenido, Re, Re sostenido, Mi, Fa o Do séptima, Do sostenido séptima, Re séptima, Re sostenido séptima, Mi o Fa. Estaba a disposición de lo que quisiera cada uno, y muchos se volvían locos pensando en qué acorde tenían que tocar. Muchas veces, en sus composiciones, cuando Cecil tocaba con músicos con orientación armónica, escribía los acordes, pero cambiaban cada dos golpes, y si el tema era rápido se hacía absolutamente imposible seguirlos. A veces me los llevaba a casa y trataba de tocarlos y era como si estuviera haciendo ejercicios. Luego llegó un punto en el que pensé que quizás estos acordes no eran para nada necesarios".

"Cecil toca líneas, como una fila o una escala, que constituye la forma melódica del tema, la cual deriva a su vez de la melodía, de modo que la armonía muchas veces está subordinada al cuerpo del tema. Y los acordes que él toca son básicamente percusivos.

"Pero al tocar con Taylor empecé a liberarme de los acordes. Había vuelto de Florida sin saber bien lo que quería hacer. Estaba en un dilema. Me había dedicado a imitar a John Coltrane sin ningún éxito, y debido a eso era muy consciente de los acordes. Al principio no lo sentí como una liberación: me asusté. Implicaba poner en cuestión todos mis fundamentos. Pero luego me volví muy consciente de la sección rítmica. No lo había pensado mucho hasta entonces, con ese pulso tan firme. Pero con Cecil, dado que no hay ningún pulso firme, hay que estar muy atento a lo que ocurre rítmicamente. Cecil toca el piano como una batería, extrae ritmos como si fuera una batería, ritmo y melodía. Y esta nueva música es acerca de un abordaje melódico y rítmico. En cierta

forma es un retorno antes que una proyección hacia algún extraño futuro. Un retorno en dirección a las influencias africanas de la música.

"Cuando los negros llegaron por primera vez a estas costas no sabían mucho de armonía... Ese es un fenómeno musical más occidental. Pero tenían melodías, y ritmos tremendos. Los *spirituals* no tenían mucho desarrollo armónico. 'Sometimes I Feel Like a Motherless Child', dudo que hayan pensado en la armonía cuando inventaron la melodía, y la línea melódica es fantástica. La nueva música retorna a las raíces de lo que era el jazz originalmente. Es en cierto sentido una rebelión contra la sobresofisticación del jazz. Bird llevó la armonía tan lejos como pudo. También Trane. Pero ahora Trane parece estar haciendo una cosa completamente anarmónica, totalmente melódica... y Elvin, el ritmo, sonando todo el tiempo. Ritmo y melodía. Es lo que hacen Ornette y Cecil.

"Es irónico que Cecil sea pianista, y que el piano sea un instrumento armónico. Uno piensa en el pianista como quien hace la melodía, los acordes, y Cecil toca algunos, pero hace el ritmo, con un concepto del piano muy básico y primitivo, golpeándolo como una batería. Trabajar con él me hizo consciente de la función del ritmo y de la melodía. Y cuando lo dejé, tenía una idea clara de quién era yo en mi instrumento. No había nadie que tocara con estos conceptos, como para imitarlo, excepto Ornette. Era un campo virgen.

"La razón por la que Ornette no tuvo gran influencia sobre mí fue que cuando lo escuché por primera vez no estaba listo para entenderlo..., no es que hubiera algo mal con su música, sino que había algo mal en mi modo de escuchar. Luego de Cecil, entendí a Ornette porque yo ya había crecido musicalmente. La gente dice que Ornette es como Bird, pero no lo creo. E incluso si hay algo de Bird en su estilo, ya lo ha superado. Tiene un sonido muy personal. Albert Ayler tiene un sonido muy personal también.

"La gente también dice que yo sueno como Ben Webster o Lucky Thompson. Bueno, hay mucho que aprender si uno escucha a esos tipos, pero también hay mucho lugar para tomar ese sonido y hacer otra cosa con él, no sé si mejor, pero sí diferente, hay tantas posibilidades en la música... Cecil me sacó del estancamiento; en un momento yo pensé

que había escuchado todo lo que el jazz podía dar, y él fue como una puerta hacia algo diferente. A mucha gente no le gusta nuestra música porque no es convencional; el público de jazz todavía está en un período de desarrollo. La gente en Europa está en una fase post-Bird, están en Coltrane. Pero igual encontramos un público para lo que hacemos con los New York Contemporary Five."

En la escena de los conciertos en lofts, Archie es grande. Se erige gigantesco, con la cabeza apenas inclinada para darse un aire altivo. Y toda esa fuerza es lo que requiere ese ambiente. Por ejemplo si uno está en una de esas fiestas de Halloween bizarras, con hordas de tipos duros que no quieren escuchar estupideces. Archie y los otros –Rudd, el gran baterista nuevo Milford Graves, a quien hay que escuchar cuanto antes si no lo han hecho porque es brillante, el bajista Louis Worrell, J.C. Moses, que toca bastante y logra asustar a una muchacha blanca y producirle una crisis doméstica, John Tchicai, que toca el alto como si fuera un poema de metal, Charles Moffet y su batería salvaje, Ornette Coleman, Cecil Taylor entre el público, y toda clase de innovadores, tocando o no–, están en esa clase de ambiente, que ningún club puede ofrecer, y no tienen otra razón para estar ahí que no sea la música, y si eso es lo que piensan, entonces no hay ningún peligro, porque la música, ahí, es como dicen, muy dura, y uno tiene que ser entonces igualmente duro y aguantársela. Archie sabe cómo tocar en estas situaciones, y toca con toda el alma.

Archie expresó el peso de lo negro en su pensamiento, que está, por supuesto, también en su música: "El músico negro es un reflejo del pueblo negro como fenómeno social y cultural. Su propósito debe ser liberar a los Estados Unidos, estética y socialmente, de su inhumanidad. La inhumanidad del americano blanco ante el americano negro, y la inhumanidad del americano blanco ante el americano blanco, no son esenciales, y pueden ser exorcizadas, deshechas. Creo que los negros, a través de la fuerza de su lucha, son la única esperanza para la salvación de los Estados Unidos, política y cultural.

"Culturalmente, los Estados Unidos miran hacia atrás. Pero el jazz es la realidad norteamericana. La realidad total. El jazz es como un cro-

nista, como un periodista estético de los Estados Unidos. Esos blancos que iban a los bares en Nueva Orleans, etc., pensaban que estaban escuchando música de negros, pero la verdad es que no, estaban escuchando música norteamericana. Solo que no lo sabían. Incluso hoy, los blancos que van al Lower East Side quizás no lo saben, pero están escuchando música norteamericana, la contribución de los negros, su regalo a los Estados Unidos. Algunos blancos parece como que sienten que tienen el derecho de hacer jazz, y quizás sea cierto, pero deberían estar agradecidos, porque el jazz ha sido el regalo que les dio el negro, y no pueden aceptarlo; hay demasiados problemas involucrados en la relación social e histórica de los dos pueblos. Les resulta muy difícil aceptar el jazz, y al negro como el verdadero innovador.

"Hasta ahora creo que la mayoría de los músicos blancos no han entendido su función en el jazz. No han sabido encontrar cuáles son sus verdaderas raíces, no se han animado a regresar a sus raíces. Leí un artículo de Lennie Tristano en la *Down Beat* en el que decía algunas cosas muy graves, shockeantes, casi racistas, si se me permite la palabra. Decía algo como 'el mero hecho de que un negro toque jazz no lo convierte en un hombre'. Bueno, es una presunción bastante gratuita de su parte; no creo que todos los negros se sientan así, quizás algunos..., estoy al tanto del culto al alma y esa mierda, pero para que una persona tenga toda esa ira, especialmente un blanco, que toca una música que le ha sido dada, con gentileza, a la luz de esa opresión, creo que esa persona debería ser más cuidadosa con sus palabras, especialmente cuando critica a quien le dio un regalo, ¿no?, un regalo maravilloso."

ARCHIE SHEPP: *FOUR FOR TRANE* (1965)

Four for Trane (Impulse, A-71)
Archie Shepp, tenor; John Tchicai, alto; Roswell Rudd, trombón; Allen Shorter, trompeta; Reggie Workman, bajo; Charles Moffet, batería.
"Syeeda's Song Flute", "Mr. Syms", "Cousin Mary", "Naima", "Rufus (Swung His Face At Last To The Wind, Then His Neck Snapped)".
Grabado el 10 de agosto de 1964.

Se me hace intolerable pensar en el tiempo que pasó entre la primera vez que supe de Archie Shepp, o que lo escuché tocar, y ahora que Impulse finalmente se dispone a darle un disco para que grabe una sesión con él como líder. Archie hizo un disco antes, como co-líder, junto con el trompetista Bill Dixon, y también compartió otro disco con él, con un lado para cada uno.

¿Por qué ha pasado tanto tiempo? No es difícil de entender. Aunque hay montones de LPs editados cada mes que parecen hechos a la medida de Lyndon Johnson, son realmente muy pocos los que cuentan con músicos que tienen algo nuevo, fuerte y original para decir. Cecil Taylor, por ejemplo, solo se las arregla para grabar un disco cada tanto, y para nada regularmente, a pesar de ser una de las influencias más importantes de nuestra época. Del mismo modo, Ornette Coleman, otro gigante, no está grabando nada, debido al mal gusto y la falta de cortesía de todo el mundo en el negocio de la música. Pero esta es una queja sin sentido de mi parte, supongo, dado que la mayoría de los artistas –pintores, poetas, músicos, etc.– están sujetos a los caprichos y a la tosca inflexibilidad de las mentes de la gente de negocios, que finalmente controlan el "juego" del arte. De modo que no necesito explayarme sobre esto; cualquiera con un poco de

sentido común sabe, con certeza, que el hombre de negocios norteamericano, cualquiera sea su inclinación, es muy propenso a tener, en su mejor versión, limitaciones muy avergonzantes.

Al escuchar este disco, *Four for Trane* (Impulse, A-71), uno puede entender de lo que nos está privando la amenaza mencionada anteriormente. Este grupo que juntó Shepp no puede fallar: deleita e inspira a cualquiera que esté verdaderamente interesado en la expresión humana. Primero, Archie Shepp se ha elevado con gran rapidez, en mi opinión, a la primera línea de los tenores "post-Trane". Y creo que el hecho de que el disco se llame *Four for Trane* demuestra la lealtad emocional que a Shepp le merece John Coltrane. Pero incluso con tal "lealtad", no crean ni por un segundo que van a escuchar a alguien tocando J.C. de manera exacta. Archie es tan original que parece imposible nombrar una influencia definitiva para él. Mucha gente dice que les recuerda a Ben Webster, otros a Sonny Rollins. Pero lo más extraño y hermoso es que en realidad les recuerda a Archie Shepp, y su rango de expresión es tan amplio que parece haber tomado o digerido la mayoría de los estilos de saxo tenor, y en esto no tuvieron nada que ver las "escuelas" específicas. Archie está tocando como él mismo, como otros tantos jóvenes músicos de hoy día, muchos de los cuales han sido inspirados por Ornette Coleman y Cecil Taylor, para que investigaran fuentes de emoción más profundas, y han salido cantando sus propias canciones. Escuchen a Archie, por ejemplo, en el arreglo de Roswell Rudd para "Naima", de Trane, y van entender exactamente a lo que me refiero.

El grupo que reunió Archie acá para su primera sesión importante es realmente impresionante. John Tchicai es el joven negro danés que tocó con Shepp y Don Cherry en el New York Contemporary Five cuando estuvieron en Europa hace más o menos un año. Como Shepp, Tchicai lleva, cuando toca, el espíritu-del-mundo, eso que nos está pasando ahora, *a todos nosotros*, seamos o no lo suficientemente sensibles como para entenderla. Eso significa ser contemporáneo: estar con el sentimiento que anima nuestro tiempo. Shepp, Tchicai y los otros músicos de este disco hacen precisamente eso.

El trompetista Allen Shorter es también conmovedor, y toca con mucha fuerza y belleza. Los chispazos y estallidos de su *stacatto* corto y punzante

hacen que el cuerpo de uno responda ("Syeeda", "Mr. Syms"); es como si se tratara de un sonido lanzado directo hacia uno mismo –sonido y sentimiento. Y Shorter está recién empezando a encontrarse, justamente en este disco. No deberían quedar dudas de que está en su camino.

Roswell Rudd, quien fue elegido como la "Nueva Estrella" en la *Down Beat* en 1963, es tanto un arreglador talentoso como un instrumentista excitante. Su arreglo de "Naima" es una prueba. Esta pieza es como un concierto para Archie y su ensamble, y recuerda a las obras maestras "impresionistas" de Duke, como por ejemplo "Transbluesency" o "Chelsea Bridge".

Charles Moffet y Reggie Workman deberían, a esta altura, ser nombres más conocidos. Moffet era el baterista de Ornette Coleman en la última etapa pública de Ornette. Su trabajo aquí puede apreciarse en gran nivel ("Rufus"), pesado, preciso, llevando el ritmo. Moffet también lideró uno de los mejores grupos jóvenes de Nueva York de este año, con Shorter, Carla Bley en el piano, y un tenor joven muy hermoso de Little Rock, Pharoah Sanders.

Reggie Workman fue el bajista de Art Blakey durante los últimos años, pero en este momento está trabajando con el trío de Albert "Tootie" Heath (con Cedar Walton) en el Five Spot de la ciudad de Nueva York. En este disco, sin embargo, usted va a escuchar a un Reggie Workman inesperado. Fuerte como siempre, pero con una flexibilidad y un fraseo rítmico (¡¡¡"Rufus" y "Syeeda"!!!) que hace que uno lo escuche como si fuera la primera vez.

Los cuatro temas de Trane ofrecidos aquí también están tocados con tal frescura que uno siente que los está redescubriendo. "Syedda's Song Flute", por ejemplo, que yo pensé que Trane había ya interpretado definitivamente en *Giant Steps*, revive por completo en este disco. Roswell Rudd es aquí un placer, con su gran trombón muscular. El instrumento suena, por fin, como si tuviera detrás una agenciamiento humano. Rudd, Grachan Moncur, Garnett Brown, Bernard Mc Kinney y Ali Hassan son algunos de los músicos que intentan restituirle algo de humanidad a ese instrumento, en lugar de, por ejemplo, seguir imitando a los autómatas de J.J.

"Syeeda" tiene aquí un sonido más grande, con el impecable arreglo de Archie de la primera parte; y es que la primera parte funciona aquí

del modo en que toda música escrita debería hacerlo: para crear el ambiente, el modo inicial de abordaje (ataque). La música, de lo contrario, sería arbitraria (como cualquier cosa), es decir, reflejaría solo a su intérprete (como "hacedor"). La sección principal de "Syeeda" (el "tema" de Trane) propone una dirección más o menos específica: produce una imagen, un sentimiento, un sentido que se expande, ¿hacia dónde? (del mismo modo que el hard blues "Cousin Mary" propone otra dirección, igualmente específica, con la que hay que lidiar de manera arbitraria). Hacia donde (tú, el músico) quieras oír que va. Se establece el pulso, y luego se lo deja ir. "Déjame ir", adelante. Y luego escuchamos lo que el solista piensa (o a lo que reacciona) como función (del arte).

El solo de John Tchicai en "Rufus" vuelve a mí otra vez (aunque son todos tan buenos, tan conmovedores, tan satisfactorios). "Rufus" hace sus "cambios" de manera rápida. Y "cambios" quiere decir aquí "imagen", aunque los músicos usan el término para referirse a las modulaciones. Cambia de manera muy rápida. Allí donde el R&B se repite una y otra vez –incluso el R&B y el blues más hermoso, o los usos que se hacen de estos en la música mainstream de estos días, son repetitivos, aunque no necesariamente aburridos–, esta música entiende la repetición como un hecho ya aceptado por la vida. Uno respira, el corazón late, se acelera con el pulso de la música, los pies se mueven: son las cosas en las que uno ni siquiera piensa. El punto es entonces *mover* esto, desde lo que ya sabemos, hacia –o dentro de– lo que solamente *sentimos*. La música es para los sentidos. La música debería hacernos *sentir*. Pero, finalmente, al menos que te deshagas de todas las interferencias del afuera, todas las reacciones serán *sociales*, como la gente que escucha a Mozart porque es "de clase alta", ¿no?). Pero el objetivo de la vida es, en mi opinión, llegar a nuestros propios sentimientos del mismo modo que estos músicos quieren llegar a los suyos. Si uno puede encontrar quién es (uno no es una cosa), entonces se puede descubrir qué se siente. Puesto que nosotros *somos* nuestros sentimientos, o nuestra falta de ellos.

La música, sentimiento posible, está aquí. Dondequiera que estés. Solo hay que escucharla. ¡Escuchen!

DON CHERRY (1963)

Don Cherry ganó la encuesta de críticos de la *Down Beat* en la categoría de "Nueva estrella" de la trompeta. Por supuesto que esto no lo va a ayudar a conseguir más trabajo, ahora que no está más con la banda de Sonny Rollins (Sonny decidió que unos acordes "hip" estilo 1950, y la ausencia de un solo que le hiciera "competencia", le harían mejor a su música). Este reconocimiento podría hacer que Don Cherry consiguiera más trabajos si *además* quisiera tocar como Miles Davis, etc., o al menos lo dijera, o pudiera sostener un bajo sobre su cabeza mientras toca una nota (como hizo hace poco Roland Kirk en el Village Gate). Pero desafortunadamente todo lo que tiene Cherry para ofrecer es su extraordinaria inteligencia musical, lo cual, es obvio, solo puede llevarlo a morir de hambre en la escena de jazz de Nueva York. Los dueños de los clubes odian a los músicos inteligentes del mismo modo que odian a esos cafés que están empezando a ofrecer conciertos de jazz (por ejemplo, conozco al dueño de un club que no contrataría a Cecil Taylor, pero que le molesta que este mismo pianista tenga un trabajo en el Take Three, un café del Village).

Desde la separación del primer grupo de Ornette Coleman, y exceptuando un año que pasó con Sonny Rollins, Don Cherry ha tenido

problemas para encontrar cualquier trabajo, a pesar de estar tocando la música más fresca y poderosa que pueda escucharse en la trompeta. La prueba de lo que logró ese primer grupo de Coleman es que cada uno de sus miembros realmente se ha convertido en un instrumentista de primer nivel, cuando no en un verdadero innovador. Cherry, el baterista Billy Higgins, el bajista Charlie Haden, y por supuesto el mismo Ornette, han contribuido a transformar el jazz, como grupo pero también individualmente. Y en el momento en que escribo esto, ninguno de ellos tiene un trabajo estable.

Cuando Don formaba parte del grupo de Coleman, trabajaba, como el resto de los miembros, a la sombra de Ornette. Además estaba el hecho de que tocaban música de Coleman, y los solos del resto del grupo encontraban su forma como enunciados que extendían o contrastaban el tono y la emoción dominantes, que eran de Ornette. El rol de Don, en este sentido, era el mismo que tenía Miles Davis en los primeros discos con Charlie Parker. De hecho, al escuchar el trabajo de Coleman y Cherry uno piensa inmediatamente en las colaboraciones entre Parker y Davis, aunque solo podemos verlas como colaboraciones ahora, a la distancia. Bird establecía el ritmo y los tonos iniciales, y Miles respondía lo mejor que podía, aunque eso que hacía suena, en mi mente, cada vez mejor. Lo mismo pasó con Don Cherry. Sus respuestas al genio musical de Coleman, y sus interpretaciones del mismo, permitieron que su propia inteligencia floreciera en lugar de marchitarse. Es el uso que los sabios siempre hacen de los inspirados. Al escucharlo hoy, la única deuda que Cherry parece estar reconociendo con Ornette Coleman es la inteligencia de la música. Cherry es un estilista autónomo.

Pero ser un estilista tan singular, lo cual implica que un músico depende casi completamente de su oído *secreto* y personal como árbitro que dicta si un solo está "bien" o no, es precisamente lo que aleja a Don Cherry tanto de los dueños de los clubes como de los hippies. La gente insulsa siempre busca cosas familiares, cosas que ya han experimentado, de modo de poder asimilar sin esfuerzo cualquier cosa que se diga "nueva". Pero aquello que es verdaderamente fresco y singular no puede más que confundir al oyente que demanda, incluso in-

conscientemente, que todo músico "nuevo" suene como alguien que ya ha escuchado y digerido.

La gente castigaba a Roy Eldridge porque no sonaba como Louis; luego se le tiraron encima a Dizzy cuando demostró que no sonaba como Roy. De Miles se hablaba despectivamente, recuerdo, porque no sonaba en el registro en el que Gillespie generalmente trabajaba. Y ahora escuché a un tipo que quería saber por qué Don Cherry no era suave ni dado a un lirismo púrpura. Pero aún así, Cherry aprendió de Miles, del mismo modo que Dizzy aprendió de Eldridge y Eldridge aprendió de Armstrong y Armstrong aprendió de Joe Oliver. Pero es el uso que se hace de estos aprendizajes lo que importa; y lo que permanece como importante. Todo lo que Cherry sacó de Miles, como lo que Gillespie tomó de Eldridge, acabó por producir una nueva canción, con una nueva historia.

Don nació en Oklahoma en 1936, y vivió en Kenner y en Oklahoma City, antes de mudarse, a los cuatro años, a Los Ángeles. Su padre era barman en el Plantation Club en L.A., donde tocaba gente como Billy Eckstine, Erskine Hawkins, etc., y por lo tanto pudo ver los frutos de una sofisticada vida nocturna desde muy temprano. "En la época en la que entré en la secundaria, mi hermana y yo bailábamos en las fiestas de mi padre antes de irnos a la cama. La gente nos daba dinero, y nos compartía unos tragos de sus bebidas, luego se tomaban el resto y salían a comprarse una botella. Mi abuela se casó con un luchador llamado Tiger Nelson, que también tocaba el piano. Solía llevarme con él a los diferentes lugares en los que tocaba. Mi madre tuvo que comprarme un instrumento. Mi papá no quería que tocara ni que me mezclara con los músicos, por el tema de la droga. Más tarde, cuando empecé a tener trabajos, yo quizás tenía que ensayar para un show y él no me dejaba ir. A veces tenía que escaparme para tocar."

Don aprendió a tocar casi todos los instrumentos de viento en su época en la escuela secundaria, por ejemplo la tuba o el saxo barítono. Tocó con varias bandas, de marcha y de baile, y también con grupos que iba formando con estudiantes. Un importante catalizador de las actividades musicales de Don fue un maestro de música en la Jefferson High

School de Los Ángeles, Samuel Brown, quien también les enseñó a Art Farmer y al tenor Charles Lloyd. Wardell Grey también fue a Jefferson, pero antes que Don. Bajo el tutelaje del señor Brown, la Jefferson High tuvo las mejores bandas del área. El repertorio de la banda, en la época en la que tocaba Cherry, incluía temas de Dizzy, como "Things to Come" y "Manteca", e incluso algunos arreglos de John Lewis.

Don en verdad no estudiaba en la Jefferson, de modo que debió sufrir el último período en su colegio para poder llegar a los ensayos día tras día. Pero el buen jazz es totalmente irrelevante a los ojos de los preceptores de escuela, quienes encontraron al joven trompetista faltando a clase y lo castigaron. Fue en el centro de detención de alumnos problemáticos que Don conoció al baterista Billy Higgins, quien era, según recuerda Don, el capitán del equipo de básquet de la escuela. Fue el comienzo de una asociación que produciría muy buena música...

Alrededor de un año después, Don tocaba en diferentes lugares en el área de Los Ángeles. Extrañanemente, en algunos de estos trabajaba como pianista. Hacía estos trabajos con parte de la sección rítmica que colaboró con el reconocimiento público de Art Farmer, con su "Farmer's Market". El baterista Lawrence Marable y el bajista Harper Cosby también le enseñaron a Don a tocar progresiones con mayor pericia.

Otro grupo del que formó parte Don en esta época (mediados de los 50) eran los Jazz Messiahs, con George Newman, un joven saxo alto a quien Cherry todavía considera "un genio". Newman y Cherry habían ido a la escuela primaria juntos, y Newman, cuando empezó la secundaria, ya podía tocar varios instrumentos y la mayoría de los temas de Parker. Cherry y Newman ya salían de gira con la banda cuando tenían diecisiete y dieciocho años, y tocaban mayormente arreglos de Newman. Cuando este dejó el grupo, fue reemplazado por James Clay. Cherry cuenta que los Jazz Messiahs estaban en parte inspirados en el hecho de no haber podido tocar en la banda de los bailes de la Gompers Junior High. "Tocaban el 'Johnson Rag', y no nos dejaron entrar... Ahí es cuando empezamos a tocar temas de Bird."

Cherry conoció a Ornette Coleman, según dice, "en la casa de alguien" en Los Ángeles. "La mujer de Ornette tenía todos los discos de

jazz. Joyas de Savoys, Dial, Prestige..., una gran colección. Y lo que hacía era prestarnos los discos pero con la condición de aprender a tocar los dos lados antes de que nos prestara otro. Ella tocaba un pequeño cello."

Coleman y Cherry hicieron su primer trabajo juntos en Vancouver, Canadá. "Era el primer show de jazz de Ornette y fue realmente hermoso. Yo me quedé, y Ornette se volvió a Los Ángeles para buscar más trabajos o un modo de llegar a Nueva York." Más tarde le escribió a Cherry contándole que había conseguido una grabación (*Something Else!!!!*, Contemporary, C3551), y Don se volvió a Los Ángeles. En sus palabras: "Estudiábamos juntos en esa época. Cuando no tocábamos temas nuevos estábamos tocando escalas, intervalos, los elementos de la música".

Finalmente, en 1959 Cherry llegó a Nueva York y, junto a Ornette Coleman, fue a la School of Jazz de Lenox, Massachusetts. La música que hizo Cherry, como parte del Ornette Coleman Quartet, en esos primeros discos, así como la que hacía en sus primeras apariciones en el Five Spot, ya enriquecía la mitología de la historia del jazz reciente. Como mencioné anteriormente, el trabajo de Cherry con Ornette era solo el inicio de lo que sería una carrera fantástica.

Hace poco Cherry me visitó, y habló de sus ideas musicales, lo que equivale a decir que estaba hablando de la pasión que controla su vida. Muchas de las cosas de las que habló son tan valiosas que merecen ser transmitidas. Por empezar, Don está escribiendo un libro, una suerte de diario de su vida, en la línea de lo que debió hacer Girolamo Cardano. Algunas de las notas que tomé van seguramente a formar parte del libro.

Hablamos primero acerca de su trabajo reciente con Rollins. "Escuché el grupo (con Jim Hall, etc.) antes que Billy (Higgins) y empecé a tocar con ellos. Era un grupo escuchable, pero creo que la calidad de la improvisación mejoró bastante cuando entramos nosotros. El grupo europeo (Don, Billy y el bajista Henry Grimes) era, creo, uno de los grupos más brillantes de Sonny. Todo el mundo tocaba su propio instrumento, y también sus propios sentimientos. Cuando todo el mundo tiene puesta la mente y el espíritu en la canción, es como que nos separamos de la presencia del público. Todo el mundo aporta su brillo, y se produce un sonido.

"Sepárate, y cada vez será diferente. Hay que estar en el instante absoluto. La música tendrá su cualidad en el absoluto instante. Y será brillante."

Don utiliza el lenguaje del mismo modo en que toca, con una precisión basada en un entendimiento muy específico. *Brillo*, *brillante*, *brilloso*, *brillantez*, son palabras que aparecen una y otra vez, con la esperanza de que su sentido sea claro.

"Cuando un grupo se forma, lo primero que debe hacer es poner a punto el entendimiento de la música. Controlar las frases que todos van a tocar juntos. La sección rítmica tiene un lugar importantísimo en este sentido. Pero los músicos siempre dicen cosas como 'lo mío' o 'lo tuyo', cuando en realidad lo único que importa es lo que pasa cuando todos están en sintonía. Todos los jóvenes que están tocando hoy con eso que llaman 'libertad' también tienen que aprenderlo. El grupo que teníamos con Ornette era así. Llegamos a eso después de tocar todos los días durante un año. Tocando juntos todos los días.

"Solo se necesitan dos personas para formar un grupo. Si los dos son fuertes y maduros, y tienen 'unidad', entonces los demás lo van a sentir, y van a tocar su propio sonido, voz o lo que sea, y luego le agregarán su brillo. Y cuanto más tiempo toquen juntos, cuando el grupo realmente entre en sintonía, la música se volverá más brillosa, cada vez más brillante.

"Cuatro personas que tocan fuerte, en sintonía. De verdad, es algo. Contrapunto en su estado máximo. Son uno. Y uno cubre un montón de espacio."

Cherry es actualmente miembro de un nuevo grupo: Archie Shepp, tenor; John Tchicai, alto; Don Nelson, bajo; y J.C. Moses en la batería. Esta charla se dio justo antes de escuchar al grupo en un concierto en el Harout's en el Village. Quiero dejar consignado aquí que creo que este grupo, si pueden hacer que el baterista Moses escuche un poco más, y simule ser Philly Joe Jones un poco menos, va a ser uno de los mejores en cualquier parte. Uno de los temas que tocaron en este primer show fue "Crepuscule with Nellie", de Monk. Era música muy conmovedora; muy poderosa, y muy bella.

Este grupo debería poder producir un libro tremendo, si tenemos en cuenta que en él escriben Cherry, Shepp y Tchicai. Cherry y yo también hablamos acerca de la composición. "No necesito un piano para componer. La composición musical es matemática. Solo hay que saber escuchar. El sonido determina hacia dónde va a ir la pieza."

"En general una canción va a ser un oído o un sentimiento. Y solo se la escribe para que ese sentimiento se ponga en movimiento. O un color. Bird y Monk suenan como sus mentes, y cada vez que tocan un tema el verdadero modo está ahí, pero la *razón* por la que tocan el tema puede ser diferente."

Las ideas de Cherry sobre música o, más precisamente, la música que quiere hacer, puede parecer enigmática para algunos, pero creo que es porque Don está muy decidido a ser un músico y un artista, y no una de esas adaptaciones vergonzantes del músico-hippie que parecen tan populares hoy en la escena de Nueva York. El desdén y la hostilidad que otros músicos sienten por lo que Don y otros jóvenes están haciendo refuerzan un ostracismo social deprimente, que puede culminar en escenas tan desesperanzadoras como la que presencié hace no mucho en el Five Spot. Sonny Murray, el baterista de Cecil Taylor, pidió sumarse a uno de los grupos que estaban haciendo la sesión de los lunes, de manera típicamente poco inspirada, desprolija, pero muy "a la moda". Y aunque era una sesión informal, los músicos le dijeron a Murray que no, porque tenían preparados unos arreglos especiales. Es ese tipo de exclusividad arbitraria lo que ha llevado a músicos como Don Cherry a buscar sus propias razones y técnicas para hacer la música que sienten que deben hacer. La música, para Cherry, no es solo un modo de mejorar su estándar de vida y conocer a un par de muchachas necesitadas; es la forma a través de la cual él puede darnos información sobre el mundo, y sus propios descubrimientos.

"Uno verdaderamente empieza a llegar a algo cuando puede tocar lo que tararea. Pero nunca pensé en tocar la trompeta. Siempre pensé en tocar música. Sabía que mis amígdalas no eran lo suficientemente buenas. Pero cuando se lleva la música a una cierta calidad, ya no se piensa en el instrumento. Soy consciente de la embocadura cuando estoy

tocando. Uno practica, toca, refuerza la embocadura, mejora el rango... pero hay que saber qué hacer cuando uno está ahí. Un estilo puede ser un sonido. Quiero que mi estilo sea maduro musicalmente y natural de manera humana."

"*Escuchar* es una palabra en la que pienso tanto como *música*. Estoy agradecido de ser músico, pero un músico tiene que querer ser artista. Todo artista es una herramienta. El error es usar el arte como una herramienta; no es una herramienta, es un ser. El músico artista debe ser un maestro de la improvisación. Esa es la clase de músicos con los que me gusta tocar. La clase de músicos con los que he estado tocando. Músicos que ponen todo el valor en hacer que la música viva, el mismo valor que ponen en la interpretación. Hay una diferencia entre tocar e interpretar, o sea: tocar *juntos*."

Aunque Don estuvo en la mayoría de los discos de Ornette Coleman, y fue elegido como la nueva estrella por los críticos, todavía no ha grabado nada como líder de un grupo. Atlantic tiene una grabación encajonada en la que Don toca con Coltrane, Percy Heath y el baterista Ed Blackwell, y no han mostrado signos de querer editarla a pesar de que mucha gente clama por oírla.[1] Cherry también hizo unas cintas con un trío (Henry Grimes en el bajo y Blackwell) que Atlantic parece haber encajonado también. Escuché unas cintas del nuevo grupo de Shepp-Cherry-Tchicai: alguna discográfica tiene que apurarse y editarlas. Son tremendas; y tienen que ser editadas, aun si no pueden competir en las ventas con *Jive Samba*, etc.

Don tiene la humildad de un artista, es decir que sabe que su meta no es una determinada "perfección" muy posible (dado que la terminación de una idea solo reintroduce la posibilidad de otras), sino la expresión útil de su complejidad humana de un modo que es singular y per-

1. El disco fue finalmente editado en 1966 bajo el título *The Avant-Garde* (Atlantic, 1451), con John Coltrane, tenor y soprano; Donald Cherry, trompeta; Percy Heath, bajo; Ed Blackwell, batería. Y en "Cherryco" y "The Blessing", Charlie Haden toca el bajo. "Cherryco", "Focus on Sanity", "The Blessing", "The Invisible", "Bemsha Swing". Grabado en 1960.

sonal. Nada está nunca *terminado*, excepto lo mediocre o lo pretencioso. Los únicos que deberían estar interesados en "obras maestras" son los museos y la gente que no tiene ningún *uso* para ellas. Así que Don Cherry escucha, constantemente, tal como dijo hace poco en el lanzamiento de *Ornette on Tenor*: "Blackwell establece el ritmo como una forma, y yo no podía tocar con él en ese entonces, pero ahora escucho lo que está haciendo. Antes yo hacía el sonido, luego entendía qué era, y solo después lo resolvía. Ahora puedo sentir el sonido cuando lo escucho, y estoy aprendiendo a controlarlo. Cuando me llegó la hora de tocar, luego de que tocaran Ornette y los otros, pensaba 'Maldita sea, ¿qué espacio todavía no han ocupado?'. Ahora lo estoy descubriendo".

Archie Shepp en el backstage de un concierto en Copenhague, noviembre de 1967.

NEW BLACK MUSIC: CONCIERTO A BENEFICIO DEL BLACK ARTS REPERTORY THEATRE/SCHOOL (1965)[1]

The New Wave in Jazz (New Black Music) (Impulse, A-90). Grabado en vivo en el Village Gate, Nueva York, el 28 de marzo de 1965.
(Lado 1) 1. "Nature Boy" (John Coltrane, tenor; Jimmy Garrison, bajo; Elvin Jones, batería; McCoy Tyner, piano); 2. "Holy Ghost" (Albert Ayler, tenor; Joel Freedman, cello; Lewis Worrell, bajo; Donald Ayler, trompeta; Sonny Murray, batería). 3. "Blue Free" (Grachun Moncur, trombón; Bill Harris, batería; Cecil McBee, bajo; Bobby Hutcherson, vibráfono).
(Lado 2) 1. "Hambone" (Archie Shepp, tenor; Reggie Johnson, bajo; Virgil Jones, trombón; Marion Brown, alto; Roger Blank, batería; Fred Pirtle, saxo barítono; Ashley Fennell, trompeta).
2. "Brilliant Corners" (Charles Tolliver, trompeta; Cecil McBee, bajo; James Spaulding, alto; Billy Higgins, batería; Bobby Hutcherson, vibráfono).

Estas notas se dividen en dos partes. La primera consiste en una descripción de lo que es el arte negro, y el Black Arts, y del por qué del concierto. La segunda es una secuencia de respuestas a la música en sí misma, y a lo que significa.

1. Este disco documenta un concierto a beneficio del Black Arts Repertory Theatre/School, al que titulé *New Black Music.* El director de la discográfica, Bob Thiele, pensó, sin embargo, que este debía ser el subtítulo. Además, dos artistas que aparecieron en el concierto no fueron incluidos en el disco, y esto fue una pérdida terrible: Sun-Ra and His Myth-Science Arkestra, en la que participaron, y todavía participan, músicos como Marshall Allen, en saxo alto; John Gilmore, en tenor; Pat Patrick, en barítono; Ronnie Boykins, en bajo; y otros, más la cantante Betty Carter, una de las más articuladas líricamente que se ha visto en mucho tiempo.

He estado escribiendo en muchos lugares acerca de esta música negra. Armé teorías, conté historias, intenté explicarla. Pero la música en sí no se trata de nada de eso. ¿Qué tienen que ver nuestras palabras con las flores? La rosa no es dulce porque lo digamos. Podemos decir lo que queramos, y ninguna rosa nos va a responder.

TRANE ocupa ahora un ámbito del sentimiento. Es un viajero cuyas arremetidas salvajes son artefactos maravillosos que ni siquiera los sordos deberían perderse.

El movimiento de "Nature Boy" es lírico. Cuando Trane suena como una búsqueda, entendemos que ya no se trata de una búsqueda de algo en lo que *creer. La Paz del Cosmos es un movimiento infinito.*

ALBERT AYLER piensa que todo es todo. Toda la paz. Todo el movimiento. Que él es un cuenco de donde mana la energía. Piensa (o quizás ya no piensa) que ni siquiera está aquí. No tanto como para que lo llamemos Albert, pese a que *somos* egos biológicos (pensamos). Separados. A veces insensibles ante el otro, pero la Música nos une. Sentimiento. Arte. Cualquier cosa que produzca una correspondencia común para la existencia.

¿Ustedes *entienden* por qué este es un álbum hermoso?

Trane es un cisne maduro, cuyas alas abrieron todo un mundo nuevo. Pero también nos mostró cómo asesinar a la canción popular. Cómo prescindir de las débiles formas occidentales. Es un filósofo hermoso. Uno quisiera decirle, al escuchar su proyección personal del misticismo: "Así es como me fue contado".

Albert Ayler escuchó a Trane y a Coleman y sin embargo llevó la música en otra dirección. La gente debería dirigirse a *Spirits, Bells, Spiritual Unity, My Name Is Albert Ayler.*

Albert Ayler es un maestro de dimensiones impactantes, y me perturba un poco pensar que quizás le lleve, a mucha gente, largo tiempo darse cuenta de ello (excepto que lo supieran desde siempre, como esas cosas que no se pueden explicar).

Trane es Oriental (del Este) en "Nature Boy". Un idioma y un tiempo de paz, un encontrarse a sí mismo. Cuando habla de Dios, uno se da cuenta de que es un Dios Oriental. Quizás Alá.

Albert Ayler es la era atómica. Sun-Ra, quien debería estar en este disco, pero no está por los caprichos del misionario, es la era del Espacio. Estas dos eras son coexistentes, pero todas lo son. Trane, la edad del entendimiento (místico) claro. Archie Shepp, la era de las ciudades, un viajero urbano con buen sentido (corazón, oído).

Este disco va a implicar para mucha gente la primera escucha de estos músicos. Debería ser, para esos oídos, la piedra de toque del mundo. Hay tantas cosas aquí...

Pero el disco también es una evidencia fuerte de que algo está pasando de verdad. Ahora. Ha estado pasando, aunque generalmente fue ignorado y/o ninguneado por los críticos, usualmente blancos, de medio pelo, que no entienden el contexto emocional del que esta música sale a la vida.

Esta música es parte de la cultura negra contemporánea. Las personas que hacen esta música son intelectuales o místicos o ambas cosas. El sentimiento, o la sensibilidad, de los negros, el ritmo, la energía, el blues, son proyectados en el área de la reflexión. Como expresión, donde cada término es interpelado.

Proyección sobre períodos sostenidos (se otorga más tiempo, y el tiempo propone una historia para la expresión, volviéndose así proyección reflexiva).

Arbitrariedad de la forma (variedad en naturaleza).

Intento de que la interpretación sea una experiencia de aprendizaje.

Estas son categorías que hacen que la reflexión se separe de la expresión; como Expresión Pura y Reflexión Pura (si tales categorías existieran por fuera de la teoría). La expresión no se propone instruir, pero lo hace de todos modos si los objetos de esta mente-energía están dispuestos como para recibir. La reflexión se inclina al cambio, es una situación de aprendizaje formal, pero que te golpeen en la cabeza con un palo puede hacerte tan bien como meditar.

Para que el mundo no blanco asuma el control, debe trascender la tecnología que lo ha esclavizado. Pero la expresión y la reflexión instintiva (natural) que caracterizan al arte y la cultura negras –escuchen a estos músicos– trasciende cualquier estado emocional (o realización hu-

mana) que el hombre blanco pueda conocer. Alguna vez dije: "El sentimiento predice la inteligencia".

Esto es, el espíritu, la Explicación del Mundo, disponible en las Vidas, la Cultura y el Arte Negros, habla sobre un mundo más bello que el conocido por el hombre blanco.

Todo esto es para dejar en claro de lo que estamos hablando. Y que la música que usted escucha es una invención de Vidas Negras (dejemos de lado las "armonías" extrañas ejecutadas por el cellista de Ayler, que son una suerte de "clasicismo" intrépido que intenta representar a Europa como si fuera algo "hip").

Grachun Moncur representa, junto con el grupo de Charles Tolliver, el aspecto cool de la nueva generación, la post-Milesiana. El vibrafonista Bobby Hutcheron hace que esta postura sea razonada y desafiante, como también lo hace, digamos, un baterista como Tony Williams o el bajista Cecil McBee, quien puede llegar aún más lejos.

Estos músicos modifican lo que les es dado, y lo que ya ha sido, afortunadamente, entendido. Modifican lo que es el sentimiento normal de aventura. Uno piensa primero en el hard bop, luego en el cool soft bop. Pero el suyo es un deseo persistente de ser originales, que sencillamente vuelve a estas etiquetas inútiles. Algunos de los músicos en los grupos de Tolliver y Moncur han tocado juntos muchas veces en esos discos "hip" de Blue Note con Jackie McLean o Andre Hill o Wayne Shorter, etc. Estos son hombres (Jackie, el eterno hombre fuerte) que te muestran que la música está cambiando ante tus propios oídos.

Estos nombres, y los otros que mencioné antes, nombres con los que conjurar, no deben ser olvidados por nadie. OK, hablen de ellos como personalidades si quieren. Sonny Murray es un fantasma, óiganlo revolcarse y gemir con "Holy Ghost". Escuchen a Louis Worrell, Don Ayler, con atención, porque son nuevos y pueden estar diciendo algo que nunca ha sido enunciado. Escuchen a Trane, a Ornette, Sun-Ra, Milford Graves, Tchicai, Brown. Escuchen a todos los que sean bellos. Encontrarán en este disco poetas de la Nación Negra.

De esto se trata la New Black Music: encuentren al yo, y luego mátenlo.

SONNY MURRAY: *SONNY'S TIME NOW* (1967)

Sonny's Time Now
Sonny Murray, batería; Albert Ayler, tenor; Don Cherry, trompeta; Henry Grimes, bajo; Louis Worrell, bajo; LeRoi Jones lee "Black Art".
"Virtue", "Justice", "Black Art"

Por fin Sonny Murray, el hombre rojo y negro de Oklahoma, tiene su propio álbum, donde le reconocen lo que ya le debían hace rato.

Sonny Murray, el innovador, el decano de los bateristas de la nueva música. Su trabajo con Cecil Taylor (de quien aprendió, como admite el propio Sonny, lo que era la libertad) primero le reportó insultos maravillosos, y la veneración de músicos, de hippies y de oyentes serios.

Luego de abandonar a Cecil, Sonny integró varios grupos de Albert Ayler. Y parte del mejor trabajo de Sonny ha sido grabado con los hermanos Ayler (como por ejemplo "Bells" o "Spirits Rejoice").

La gente nunca ha sabido muy bien qué pensar de Sonny. Está pura y absolutamente comprometido con la música, con ejecutarla, con pensarla, con vivir dentro de ella. "Libertad", siempre dice Sonny. "Libre", acerca de su música, de su estilo. "Intento tocar la música tal como la siento. Libre."

Para Sonny es cuestión de *energía* y de *fuerza*. Estas dos son claves para su método y estilo. La libertad, la energía y la fuerza. "Tocar fuerte, siempre", es su deseo más sagrado. Es el deseo de Sonny Murray.

Ver tocar a Sonny, ver cómo se lanza y flota, cómo merodea y embiste su batería, desde arriba y desde adentro, vuelve inmediata la per-

cepción de su "corporalidad", su sentido físico de la música. No solo como baterista, sino también como conductor de energías, que dirige en un sentido u otro. Apenas raspando un platillo ahora, golpeándolo después. Dándole golpes al bombo con ambos pies. Ese bombardeo es el resultado de la sensibilidad de un espíritu que emana del cuerpo. Él quiere "sonidos naturales", ritmos naturales. La batería como un reactor o un catalizador de energías que recorren su cuerpo y manan de él. El ritmo como ocurrencia, como énfasis natural.

Uno lo escucha gimiendo detrás de su instrumento, con su otro bello instrumento: la voz. El sonido del sentimiento. El gemido, el sonido del espasmo de un cuerpo raído, como una suerte de pesado instrumento de cuerdas, que eleva todos los otros sonidos al carácter de plegarias.

Junto a Sonny están, en este disco, algunos de los músicos más fuertes de la New Black Music. Albert Ayler, el nuevo sonido del saxo tenor. De hecho, el peso y la fuerza de Albert han llevado a la música a "otro lugar". Directa, abierta, liberada, espiritual. Todo el mundo escucha a Albert (ya tiene algunos imitadores, pero así ocurre con todos los innovadores; por ejemplo, también hay muchas réplicas de Sonny Murray flotando por ahí).

Don Cherry fue uno de los sicarios originales de Ornette. Un innovador del más alto rango (de hecho, los miembros de la banda de Sonny aquí no son, de ningún modo, acompañantes, sino que son todos innovadores y creadores nuevos, gigantes en crecimiento, aunque no necesariamente reconocidos por la América más estúpida y adicta a la mierda. Pero serán reconocidos por estos estúpidos cuando sea hora de robarles algo).

Oigan los dúos de Cherry y Ayler a lo largo de todo el álbum: hacen que uno sonría de satisfacción. Don, instintivamente, coloca su metal como una bala contra el salvaje Albert, y entra, y entra, y describe el otro espacio. Mientras que Albert te hace pensar que no hay más espacio. Pero es la libertad. Uno puede ir a donde quiera, por supuesto.

Henry Grimes y Louis Worrell deben ser dos de los bajistas más famosos del planeta. Están entre los mejores. Ambos son maravillosos, y en tándem, tal como están en este disco, construyen un sonido zum-

bante, detrás y por encima de todo el mundo, que "recoge" la música y la conduce al mismo tiempo.

Esta es música profunda (son todas composiciones de Sonny). Te atraviesa, completa todo el ciclo de excitación y aventura, desde la tierra al cielo, los hombres entre medio yendo en ambas direcciones, es una música elíptica y perfecta como todas las cosas del mundo. Alcancen a esta música si pueden. Alcáncenla y ella los alcanzará a ustedes.

LO MISMO QUE CAMBIA (R&B Y LA NEW BLACK MUSIC) (1966)

El impulso del blues se ha trasladado conteniendo en su interior a una raza y su expresión. *Primal* (mezclas, transferencias, imitaciones). A través de sus muchos cambios, se mantuvo como la respuesta exacta del Hombre Negro en Occidente.

Una expresión de la cultura en su mayor grado de desinhibición (y por ende exhibiendo la mayor conciencia de sí,[1] siendo inmune a la mierda). El jazz, expresión directa de un determinado lugar, busca otro lugar a medida que se debilita, un lugar de clase media, a excepción de quienes se mantienen conscientemente alejados de esas aspiraciones. De ese modo, la llamada avant-garde o música nueva, la New Black Music, se mantiene alejada porque quiere también ser desinhibida... lo que equivale a decir que quiere volverse más consciente del peso real de la existencia que el R&B. Hay, sencillamente, más tentaciones para el negro de clase media porque él puede fingir que cree en los Estados Unidos mucho más, puede lavarse las manos con más facilidad, volver-

1. Juego de palabras imposible de reproducir en español entre "un-self-conscious" [desinhibido] y "consciousness of a one self" [conciencia de sí]. [N. del T.]

se más blanco y más ligero con más facilidad que la mayor parte de la gente del R&B. Por empezar, por el simple hecho de estar más cerca.

El jazz con demasiada frecuencia se ha convertido en música para ocasiones especiales, y no necesariamente emocionales. Pero actualmente el R&B, contando también, a la hora de explotar y sacarle un beneficio a su propia energía como si se tratara de una mina de oro, con la ayuda de la América blanca, se coloca en la misma línea de debilitamiento. Comenzando con su propio "entendimiento" vacuo de lo que es la música negra, o cómo actúa sobre las personas: según ellos, de los Beatles en adelante, todo tiene que ver con la vida de los blancos.

El Blues, su diversidad y sus "clases", los estilos que lo engendraron. El fenómeno del jazz implica otro modo de especificación de influencias culturales. Tanto el jazz más europeo, popular o de vanguardia, como el jazz más negro hacen referencia a un cuerpo central de experiencias culturales. El impulso, la fuerza que te empuja a cantar ahí arriba es una cosa... Lo que produce es otra. Puede ser la expresión de una fuerza en su totalidad, o la ocasión para una plegaria especial. O puede ser todo por igual... sencillamente identificamos la parte del mundo a la que respondemos mejor. Somos exactos (incluso en nuestras mentiras). Las razones que hacen que nuestros cantos sean reflexiones directas sobre nosotros mismos son de peso y palpables como el clima.

Nos moviliza y direcciona nuestra respuesta total a la posibilidad de todos los efectos.

Somos cuerpos que responden de manera diferente, una fuerza (total), en tu contra. Y uno reacciona para empujarla, recrearla, resistirla. Es la presión contraria produciendo (en este caso) el sonido, la música.

Hay una tradición que llamo de "Blues de ciudad", para poder identificar diferentes elementos que actuan en su creación. El pueblo resbaladizo en el que nos hemos convertido luego del éxodo, la liberación de una energía dentro de la situación urbana del Norte. Al por mayor.

La línea que podríamos trazar, como "tradición" musical, es aquella que nosotros, como pueblo, hemos disfrutado y preservado de la mejor manera que nos fue posible. La forma "llamado y respuesta" (voz principal y

coro), que llegó desde África, no nos ha abandonado nunca como modo de expresión (musical). Ha persistido como forma vocal e instrumental.

El cuarteto rítmico de los últimos treinta años es una continuación muy obvia de la tradición vocal negra, y una condensación en la forma de los grupos tribales más grandes, pasando por la forma de los coros religiosos, que inicialmente *cantaban* y *bailaban*, con propósitos religiosos y/o rituales.

De hecho, remontarse, en cualquier línea de parentesco histórico o emocional, a los ascendentes de la música negra nos llevará inevitablemente a la religión, es decir, al culto del espíritu. Este fenómeno está siempre en la raíz de cualquier arte negro: la adoración del espíritu, o al menos su invocación. Puesto que incluso la música en sí misma era eso, una reflexión del espíritu, o la no-cosa misma.

El barco de los esclavos destruyó una gran cantidad de tradiciones formales del arte del hombre negro. Los blancos ejecutaron esa violación cultural. Un pueblo sin cultura es un pueblo sin memoria. Sin historia. Este es el estado ideal para la esclavitud; ser objetos, como cualquier otra posesión del "Massa" [amo].

La disección de la tradición cultural negra implicó la destrucción, finalmente, de toda su tradición de arte formal, incluyendo las formas religiosas preamericanas a la fuerza. El cristianismo reemplazó las religiones africanas, y las formas cristianas ocuparon, consciente e inconscientemente, su lugar. Las formas cristianas fueron reforzadas bajo amenaza de muerte. De ello resultaron formas afrocristianas, que persisten hoy en día.

El vaciamiento, la erosión gradual, de la forma africana pura como medio de expresión del pueblo negro, y la gradual adopción de mezclas afrocristianas y afroamericanas, son, para la filosofía cultural del Pueblo Negro, del Arte Negro, una referencia desde donde comenzar.

Hay otro fenómeno norteamericano, que implica al mismo tiempo otro tipo de vaciamiento, que debe considerarse también como un punto de referencia. Es un fenómeno que afectó no solo a toda Norteamérica, sino que de hecho afectó a todo Occidente. Se trata, por supuesto, de la pérdida de religiosidad en Occidente, en general.

La música negra es africana en su origen, afroamericana en su totalidad, y sus varias formas (especialmente las vocales) muestran de qué manera los impulsos africanos fueron redistribuidos en su expresión, y la expresión en sí misma se cristianizó y se post-cristianizó.

Todavía hoy muchos de los grupos y cuartetos de R&B más conocidos tienen como antecedente el haber tocado en iglesias, y la música misma está más sacralizada que nunca, en grados diversos según la identificación emocional que se tenga con la cultura afroamericana (Sam and Dave, etc., de un extremo; Dionne Warwick en el medio; Leslie Uggams en el otro... y desapareciendo).

La iglesia permanece, pero no la devoción (en ningún nivel de su existencia es tan grande, aunque entre los más pobres se dan los niveles de asistencia a la iglesia más abstractos y altruistas, la emoción es la devoción, y el dios, el Dios de ese sentimiento y de ese movimiento, permanece igual de poderoso, aunque de alguna forma "redistribuido"). Pero el tipo de iglesia al que pertenecía el pueblo negro en general lo conectaba con la sociedad como un todo, lo identificaba, señalaba sus aspiraciones, su cultura: puesto que la iglesia era uno de los pocos lugares en los que la expresión completa de los negros no era censurada constantemente por los blancos. Incluso el pedido de libertad, aunque en términos velados a través de referencias bíblicas a "los judíos", empezó a expresarse en las iglesias.

Eran esas artes y prácticas culturales las únicas menos capaces de introducir enunciados sociales "extraños", las que pudieron sobrevivir durante la esclavitud (aún hoy, en la Norteméricа contemporánea, es igual, aunque en lugar del asesinato hay modos difícilmente más piadosos de limitar la protesta de los negros, en las artes o en cualquier otro aspecto de la vida americana).

En el blues (la lírica), su cualidad de canción es, parece, la expresión más profunda de la memoria, el sentimiento de la experiencia, la memoria racial. Resulta evidente el diseño "abstracto" del carácter racial, en tanto es la creación la que lleva la fuerza de esa memoria racial.

Del mismo modo, el Dios del que se habla en las canciones negras no es el mismo de las canciones blancas, aunque las palabras parezcan las mismas (ni siquiera se pronuncian parecido). Es una energía dife-

rente la que se invoca, es el tono simple de la evolución variada aquello por lo cual distinguimos las razas. Los pueblos. El cuerpo se calcula directamente en él: "la vida de los órganos".

La evolución, sin embargo, no es meramente física: pero si uno puede entender a qué alude lo físico, o de qué es reflejo, entonces comprenderá que cada proceso en la "vida" está duplicado en todos los niveles.

La lírica (canción) del blues (impulso) es descriptiva de un plano de evolución, de una dirección, que va y viene, a través de cualquier mundo. "Ambiente", como dicen los trabajadores sociales, pero Ambiente Total (incluyendo, en todos los niveles, lo espiritual).

La Identificación es Identificación Sonora, es Identificación Visual, es Tacto, Sentimiento, Olor, Movimiento (por ejemplo, yo puedo darme cuenta, incluso en las sombras, a la distancia, si se trata de un blanco o de un negro corriendo. Aunque Whitney Young quisiera que todos viéramos al mismo hombre corriendo).

Por ejemplo, un hombre blanco podría llegar a boxear como Muhammad Ali solo después de ver a Muhammad Ali boxeando. No es capaz de iniciar ese estilo. No es una descripción, así *es* la cultura (1966 d.C.).

Los spirituals, las canciones de los retiros religiosos en iglesias remotas, o las canciones de esclavos que hablan de liberación. El Dios que adoraban los esclavos (en su mayoría, excepto quizás el Dios "puro y blanco" de los *toms*) debía estar dispuesto a liberarlos, de alguna manera, algún hermoso día.

El Dios, la perfección en juego en la liberación espiritual y en la liberación del mundo, es a lo que le cantan los adoradores. Esa tierra negra perfecta. La tierra cambió con Dios a su cargo. Las iglesias, los esclavos y los hombres libres se identificaron con estos dioses, y con su voluntad en el cielo como en la tierra.

Cuanto más cerca estaba la iglesia de África, más negro era el Dios (más negro el espíritu). Cuanto más cerca estaba de la voluntad (y el sentido) de Occidente, más blanco era el Dios, más blanco era el espíritu adorado. Más blancos los adoradores. Esto es así todavía. Y el corazón negro de América es africano.

De cada iglesia diferente, un Dios diferente, y una versión diferente de la Tierra. Diferentes énfasis y versiones "clásicas" de la realidad. Y un canto diferente. Expresiones diferentes (de un todo). Todo un pueblo, una nación, en cautiverio.

El R&B es parte del genio nacional del hombre negro, de la nación negra. Es la expresión directa, sin payasadas, de la Norteamérica negra urbana y rural (en sus variaciones estilísticas).

Los gritos duros de James Brown identifican un lugar y una imagen en Norteamérica. Un pueblo y una energía, explotados y no explotados por Norteamérica. James Brown es directo, abierto, y habla desde el pueblo más profundamente religioso del continente.

La energía es explotada porque lo que hace James Brown tiene que pasar por un sistema gobernado por gente "extraña", y probablemente él nunca se haga rico, es decir, nunca va a obtener los mismos beneficios materiales que una banda integrada por tipos blancos. Pero la voluntad de expresión trasciende el aspecto "material", físico y mental. Puesto que la voluntad de expresión es espiritual, y como tal debe trascender su ambiente mineral, vegetal y animal.

Forma y contenido expresan, ambos y de manera mutua, el todo. Y son igualmente expresivos: cada uno con su motivo y función propios. En la música negra, ambos identifican el lugar y la dirección. Queremos diferentes contenidos y diferentes formas porque tenemos sentimientos diferentes. Somos pueblos diferentes.

La forma y el contenido de James Brown identifican un grupo de gente en Norteamérica. No importa el modo en que luego estos se transmuten y reutilicen, o reaparezcan en otras áreas, en otras músicas con propósitos diferentes en la sociedad: la energía inicial refiere un agrupamiento específico de personas, el pueblo negro.

***

La música produce una imagen. ¿Qué imagen? ¿Qué ambiente (en el sentido más extenso del término, es decir, ambiente total, externo e

interno)? Es decir: hay un mundo accionado por esa imagen. El mundo accionado por las imágenes de James Brown es el lugar más bajo (el más extraño) en el orden social americano blanco. Por ende, es el más negro, y potencialmente el más fuerte.

No es el "más fuerte" simplemente por la transmutación y la explotación de las que hablaba antes. Es social, pero también es total. El mundo es una totalidad (y en este sentido es que puede comprenderse la función total de la "música libre". Véase, especialmente, el cuento de H. Dumas incluido en *Negro Digest*, "Will the Circle Be Unbroken?", para entender las implicaciones de la música como *juez* autónomo de las civilizaciónes, etc. ¡Wow!).

Cuando digo "imagen" quiero decir que la música (o el arte, o cualquier cosa que se analice) convoca y describe el lugar de donde obtuvo sus energías. Las luces intermitentes y las cabezas brillosas, o el cemento gris y los sueños sin fin. Pero la descripción es de un ambiente total. El contenido habla de este ambiente, al igual que la forma.

El negro "blanqueado" y el blanco quieren algo diferente del pueblo que describe James Brown. Son pueblos diferentes. La suavidad y el llamado "bienestar" del ambiente del hombre blanco son descritos en su música (arte)... en todas las expresiones de su ser.

Si uno reproduce alguna canción de James Brown (por ejemplo "Money Won't Change You" [El dinero no va a cambiarte]) en un banco, el ambiente total se verá transformado. No solo por el comentario sarcástico de la letra, sino también por el emplazamiento completamente emocional del ritmo, de la instrumentación, del sonido. Una energía se disparará en el banco, una invocación de imágenes que transportará a todos los que se encuentren en él a un viaje. Es decir: visitarán otro lugar. Un lugar en el que vive el pueblo negro.

Pero atención: no se trata de un lugar en el que el pueblo negro vive solamente; los recintos espirituales de su expresión emocional son el lugar en el que el pueblo negro se mueve con mayor libertad y fuerza (por ejemplo, ¿qué sería de un blanco que entrara en una canción de James Brown o de Sam and Dave? ¿cómo funcionaría? ¿cuál sería la metáfora social para su existencia en ese mundo? ¿qué haría?).

Esto es igualmente cierto, finalmente, para el mundo de John Coltrane o el de Sun-Ra. En el mundo de Albert Ayler, o en el de Ornette Coleman, uno podría decir "Bueno, el blanco podría tocar furiosamente algún instrumento de cuerdas". ¿Me entienden?

¿Y en el mundo de Leslie Uggams? El blanco se casaría con una cantante mitad blanca y dirigiría el show, quizás incluso suspirando en algunas letras desde un costado. ¿Me entienden? *La canción y el pueblo son lo mismo.*

La reacción a cualquier expresión mueve lo más profundo de la psiquis, y así se producen las identificaciones. El negro de clase media quiere un contenido diferente (imagen) de James Brown, porque viene de un lugar diferente, y quiere algo diferente (piensa). Lo que uno quiere escuchar es lo que uno ya es o aquello hacia lo que uno se dirige.

Uno siente: ¿adónde va la expresión? ¿hacia dónde nos llevará? ¿cómo nos hace sentir? ¿cuál es su imagen? El contenido del jazz, por supuesto, es igualmente significativo.

Las implicaciones del contenido. El contenido formal de gran parte de lo que se llama new thing o avant-garde o New Black Music difiere (o así parece) del R&B, o del jazz con orientación R&B, o de lo que se escucha en cada esquina (y estoy hablando acá de lo que es esencialmente "Black Music". Sin embargo, para estar seguros, muchas veces la falta de swing de gran parte de lo "nuevo" se debe a su asociación, derivación o imitación de ciertos aspectos de la música contemporánea europea y americana blanca, no importa si nos quieren hacer creer que son Bach o Webern). "Avant-garde", finalmente, es un mal término, porque también incluye a un montón de charlatanes.

Pero la diferencia más significativa es, otra vez, la dirección, el motivo, el sentido de identificación, el "tipo" de conciencia. Y de eso se trata: de la conciencia. *Con qué* estás. Conciencia: conocimiento. Los músicos "nuevos" son autoconscientes, tal como lo eran los boppers: extremadamente conscientes de su "yo". Son más conscientes de un "yo" total que los que hacen R&B, que son, en su mayoría, todo expresión. Expresión emocional. Muchas veces la autoconciencia se convierte en hastío, en ci-

nismo, cursilería. Incluso en nombre del Arte. O de ascenso social: "Ahora podemos tocar tan bien como los blancos", o "Estudié en Julliard, y esta pieza exhibe un contrapunto muy propio de Bach", y así.

Pero en su mejor versión la New Black Music es expresión, y además expresión de una reflexión. Lo que se presenta es una experiencia de aprendizaje conscientemente propuesta. No es extraño que muchos nuevos músicos negros sean o digan que quieren ser "Hombres Espirituales" (algunos de los boppers abrazaron el Islam), o al menos están interesados en la Religión de la Sabiduría, es decir, en el ascenso del espíritu. Están interesados en expandir la conciencia de lo dado, y no en expresar meramente lo que ya está ahí. Están interesados en lo *desconocido*, en lo místico.

Pero es interpretación. Los Milagros son espirituales. Cantan (sobre) el sentimiento. Su contenido es el sentimiento, la forma es producir sentimiento, etc. Los Músicos Artistas autoconscientes (reflexivos, new thing, bop, etc.) cultivan la conciencia que busca más sentimiento, construir una escala que uno mide con su vida. Se trata del pensamiento, pero el pensamiento también puede matar. La vida es compleja en su misma simpleza.

El R&B es emoción, brota de la emoción. La New Black Music también es emoción, pero desde un lugar diferente, y también se dirige a una finalidad diferente. Lo que estos músicos sienten es una experiencia más completa. Es decir, sentirlo todo. Lo que predica la religión de la sabiduría.

(Pero la New Black Music real será una expresión más amplia. Incluirá la pretensión de la nueva música, como actualidad, como invocación del Espíritu Negro, la música evolucionada del pueblo evolucionado.)

Las diferencias entre el R&B y la llamada New Black Music, o el art jazz, son artificiales, o son meramente indicadores de posicionamientos diferentes del espíritu (incluso "puramente" sociales, como qué quieren los músicos, etc.).

Por ejemplo: el uso de la música hindú, de los viejos *spirituals*, o de blues marcadamente rítmicos (pronto también de instrumentos elec-

trónicos) por parte de los nuevos músicos apunta a ese cierre final del espectro del sonido que viene. Una música verdaderamente nueva, verdaderamente inclusiva. El pueblo entero.

Cualquier análisis del contenido del R&B, de sus letras, de la voluntad musical total o de su dirección, puede ofrecer un posicionamiento diferente del contenido del nuevo jazz (incluso diferente del vocalismo implícito de la New Black Music: ¿cuáles son sus propósitos? ¿cuál es su dirección?, etc.). Incluso, otra vez, el aspecto puramente social, como referencia de análisis, puede iluminar el sentido de esta diferencia: ¿qué direcciones? ¿qué necesidades presentan los intérpretes?, y luego, ¿por qué, a partir de estas, fluye esa música en particular?

Las canciones de R&B, por ejemplo, ¿de qué hablan? ¿Sobre qué cosas cantan estas personas? Sobre sus vidas. Y eso es lo que los nuevos músicos están "tocando": acerca de sus vidas, de la proyección de formas para esas vidas (y creo que cualquier análisis demostraría inmediatamente, tal como lo señalé en mi libro *Blues People*, que las canciones y la música cambiaron a medida que cambió la gente). Principalmente, creo que las canciones tratan acerca de lo que se conoce como "amor", sea este correspondido o no. Pero las canciones más populares son en general un poco tristes, en sintonía con el temperamento de la vida de las personas. Los extremos. Placer salvaje, herida profunda.

Las canciones de amor no correspondido, incompleto, obstruido, etc., probablemente superan a las otras con facilidad. Pienso en las canciones que me vienen a la mente, mis favoritas (y en ese otro top ten, que es, se sabe, la indicación de dónde están las mentes y las personas). "Walk on By", "Where Did Our Love Go?", "What Becomes of the Brokenhearted", "The Tracks of My Tears", poesía elevada a su mayor expresión, que en gran medida habla acerca de amores que no resultaron. Dios sabe por qué razón. Infidelidad, falta de dinero, razones increíblemente "secretas" por las que el ser amado y el que ama, o los amantes, están separados y se extrañan, según la persona que canta, hombre o mujer. Y todas más precisas y específicas que el Informe

Moynihan;[2] escuchen, si no, "Road Runner" de Jr. Walker. Y este amor perdido que se escurre en estas canciones es exactamente un reflejo de lo que significa el amor en el mundo negro de los Estados Unidos del siglo XX.

El malentendido, la negación, la grieta, el abismo que separa al hombre negro de la mujer negra es siempre, una y otra vez, referido y lamentado. Y es viejo para nosotros, en este país. "Come back, baby. Baby, please don't go... Cause the way I love you, baby, you will never know... So come back, baby, let's talk it over... one more time" [Vuelve, amor. Amor, por favor no te vayas. Porque nunca encontrarás un amor como el mío... Por eso vuelve, amor, discutámoslo... una vez más]. Un blues que es más viejo que Ray Charles o Lightinin' Hopkins. "I got to laugh to keep from cryin'" [Debo reír para evitar el llanto], según The Miracles, "I got to dance to keep from cryin'" [Debo bailar para evitar el llanto]: no es solo una canción sino la cultura en sí misma. Es finalmente el mismo lamento, el mismo pueblo. "You really got a hold on me" [Realmente tienes poder sobre mí]. Es algo más antiguo que nuestra presencia aquí.

Pero también hay grandes canciones de amores victoriosos: "I feel good, I got you, Hey!". La conquista, la unión, los enamorados elevándose como un Dios. Pero una victoria realizada en vida, y por ende diferente de las canciones religiosas más formales. Los Jordán, las Tierras Prometidas, ahora pueden ser autos o mujeres, y especialmente dinero (es decir, *poder*). Hay muchas canciones acerca del dinero, por ejemplo "Money" de Barrett Deems, "I Got Money... Now All I Need Is Love" [Tengo dinero... ahora todo lo que necesito es amor] de James Brown, y otras tantas. Pero las canciones tratan sobre la vida cotidiana, y sobre cómo atravesarla y llevarla al otro lado (o no), el que hace zumbar al mundo, por encima de él, poderoso y bello.

2. Se conoce como "Informe Moynihan" al relevamiento de datos sobre la situación social de la población negra realizado por Daniel Moynihan, Subsecretario de Trabajo de los Estados Unidos en la década del sesenta. [N. del T.]

La antigua religiosidad abandona la música, pero el sentimiento profundo de adoración espiritual permanece siempre, dado que los patrones emocionales de la música todavía lo refieren. Los músicos del nuevo jazz están generalmente mucho más preocupados por "Dios" que los del R&B, pero la mayor parte de la gente del R&B estuvo *realmente* en la iglesia en algún momento, y cantaban primero ahí, para solo escaparse más tarde.

Incluso los negros más pobres y más negros se alejaron de la iglesia. Se alejaron de una iglesia en general corrupta, europeizada, o ambas cosas, que no podía proveerles su visión completa de lo que debía ser el mundo. Ya no existía ese refugio que la iglesia les había proporcionado durante los primeros días del cautiverio de los negros en América, cuando era realmente el único lugar en el que podían liberar sus emociones y oír palabras de aliento para su vida en la tierra. Ahora el mundo se había abierto, y la iglesia no. Pero la emotividad contenida en la iglesia, y el espíritu que implicaba, requería siempre de la vida animada de los negros y, como dice Frazier, "las masas de negros pueden criticar cada vez más a su iglesia y sus ministros, pero no pueden escapar de su herencia. Podrán desarrollar una visión más secular de la vida, y quejarse de que la iglesia y sus ministros no se ocupan de los problemas de la raza negra, pero aun así encontrarán en su herencia religiosa una oportunidad para satisfacer sus anhelos más profundos" (*The Negro Church in America*, E. Franklin Frazier, Shocken, 1963, p. 73).

La gente del blues asistía generalmente a las iglesias más emocionales y más negras, mientras que la gente del jazz iba a iglesias más blancas y de clase media. La iglesia, como dije antes, desemboca directamente en la música secular, que no es en realidad para nada secular. Es un viejo cliché decir que si uno le cambia las letras a los spirituals se vuelven canciones de R&B. Es verdad en gran parte, pero también hay efectos de eco y arreglos de cuerdas más descarados, incluso más blancos, en el R&B que los gospels y *spirituals* no tienen. Pero eso ha cambiado, y sigue cambiando, y en los gospels estilo *jam-up* de ciudad las cámaras de eco, las cuerdas, las guitarras eléctricas, están todas ahí, y Jesús es contemporáneo de ellos, con su traje de seda también, amigo.

Los cantantes de gospel siempre han tenido una conexión más directa con el blues que cualquier otro cantante religioso. De hecho, el gospel es un fenómeno de blues citadino, y el profesor Thomas Dorsey, generalmente considerado como el que popularizó el gospel en Chicago en los años veinte y treinta, fue alguna vez un cantante y pianista de blues llamado Georgia Tom, e incluso trabajó con Ma Rainey (después se lo conoció como arreglador de Mahalia Jackson, quien junto a Ray Charles en otro nivel más legítimo y poderoso, fueron los que popularizaron el sonido de las iglesias negras en la música "popular" de los años 50). Pero luego tantos otros, desde Georgia Tom, e incluso antes, hasta James Brown, hicieron el mismo camino.

El encuentro entre el Dios práctico (es decir, del lenguaje americano existente) y el místico (abstracto) es también el encuentro de los tonos, los estados de ánimo, el conocimiento, las diferentes músicas y la emergencia de la música nueva, la verdaderamente nueva, la que todo lo incluye. Es también la emergencia de un pueblo nuevo, el pueblo negro consciente de toda su fuerza, en un retrato unificado de fuerza, belleza y contemplación.

Esta nueva música empezó por llamarse "free", es decir que es social y es un comentario directo de la escena en la que surge, en tanto es libre, espiritual. Pero tiene un alma antes, después y en cualquier momento. Y el aspecto libre y espiritual debe mezclarse con lo práctico, en tanto práctico y existente.

La gente del R&B dejó el Dios práctico atrás y se deslizó hacia lo sofisticado, hacia el lugar donde estaba el dinero y se congregaba la escena. La gente del nuevo jazz nunca tuvo ese Dios práctico, y busca en cambio al Dios místico emocional e intelectualmente.

John Coltrane, Albert Ayler, Sun-Ra, Pharoah Sanders son los nombres que me vienen a la mente como "buscadores de Dios". Bajo el nombre de "energía" en algunos casos, como Ayler y Sonny Murray. Puesto que Dios es, de hecho, energía. Tocar fuerte y para siempre sería su plegaria y el propósito de la vida.

Los títulos de los temas de Trane, "A Love Supreme", "Meditations", "Ascension", implican una voluntad religiosa fuerte, consciente de la

evolución religiosa que busca la mente pura. La música es una vía hacia Dios. La expresión absolutamente abierta del todo.

Albert Ayler emplea la vieja religión práctica como descripción de su propia búsqueda: *Spirits, Ghosts, Spiritual Unity*, *Angels*, etc. Y su música muestra una conexión gráfica con un sentido del yo más antiguo. Su música suena como viejos temas religiosos y como una especie de marcha religiosa, o como una combinación de ambas cosas, si es que uno se lo puede imaginar (nuevas cruzadas, por así decirlo. Una entrevista reciente con Albert Ayler y su hermano, el trompetista Donald Ayler, llevaba por título "The Truth Is Marching In" [La verdad llega marchando], y es una metáfora excelente del lugar al que quieren llegar Albert y su hermano Donald).

La música de Albert, que él caracteriza como "espiritual", tiene mucho en común con las antiguas formas religiosas afroamericanas. Una apertura que caracteriza a los "gritos" y "cánticos". Pero la idea es hacer que los instrumentos griten. Por ejemplo un saxofón, que fue hecho por un alemán, y que cuando se lo toca, como dicen los blancos, "legítimamente" suena como la difunta Lily Pons en un funeral, es transformado por Ayler, o por los miembros de cualquier iglesia de los negros, en un aullante espíritu de invocación, como si estuviera atado al cuello del negro "enloquecido". La Daddy Grace Band, en la calle 125 y la avenida 8 en Harlem, en el Grace Temple, tiene la misma instrumentación que cualquier coro europeo de instrumentos de metal, pero en los labios de las invocaciones de Daddy, la banda es "liberada" y produce sonidos que derrumbarían cualquier muro. Los instrumentos gritan y vociferan del mismo modo que las personas. Son sus vidas las que se proyectan, y son vidas diferentes de las que intentaban reanimar Telemann o Vivaldi con su música.

Pero James Brown también grita, y es tan secular como los viejos gritones y como los nuevos. Con los instrumentos, sin embargo, mucha gente quisiera que fueran más "europeos", que tocaran notas de la templada escala europea. Pero la música de los pueblos de color orientales demanda, al menos, que muchos semitonos y cuartos de tonos suenen, se impliquen, etc., que el sonido de toda una vida se introduzca, sin

importar la "precisión" que los europeos postulan, con su escala "razonable" que solo puede producir sonidos de un orden y una razón que les niegan patentemente a la mayoría de los pueblos de color su derecho a existir. Tocar su música es ser ellos y actuar sus vidas, convertirte en ellos. Hay, por lo tanto, todo un mundo de intimidad y expresión que es tuyo, hombre de color, pero que perderás si tocas "Melancholy Baby" en Si bemol, o el *Emperor Concerto*, lo mismo da. Lecciones de música de un pueblo moribundo.

Albert Ayler se refirió a su música como una forma contemporánea de improvisación colectiva (Sun-Ra y John Coltrane trabajan en esta área también). Lo cual es exactamente donde estaba nuestra música cuando llegamos a estas tierras: la expresión colectiva. Y en mi opinión, el solo, en el sentido que adquirió en estas costas occidentales, y como lo ejemplificó primero Louis Armstrong, es una indicación patente del cambio de sensibilidad que produjo Occidente.

El regreso a las improvisaciones colectivas, que luego los occidentalistas y los "blanqueados" dirían que es caos, es la fuerza del todo reunida, y es lo que se desea. Y no el acompañamiento y la voz solista, la "cosa" en miniatura que asegura su "grandeza". Que es donde está Occidente.

El disco grabado por el Ornette Coleman Double Quartet, llamado *Free Jazz*, fue una ruptura decisiva que abrió la década del 60 (ahora pienso que algunas cosas del contrabajista Charlie Mingus, como por ejemplo *Pithecantropus Erectus*, representan una versión aún más temprana de este despegue orquestal masivo. Y con un título, en mi opinión, muy apropiado. *Pithecanthropus Erectus*, el primer hombre en pararse. Lo que somos: los primeros, los primitivos, que ahora evolucionan, para recivilizar el mundo. Y no debería sorprender que todos estos, y Sun-Ra, que creo que ha realizado los movimientos orquestales más impresionantes de la New Black Music, estén emparentados con Duke Ellington. "KoKo" y "Diminuendo and Crescendo...", de Ellington, pueden proveer cierta referencia inmediata de una forma orquestal liberada).

La voz secular busca claridad, o busca una religiosidad (un espíritu para adorar) que sea compatible con sí misma. Ambas llevan el empuje de una emotividad que busca libertad. Su respuesta, la definición del espíritu que se busca, ¿es también descriptiva de quién está tocando qué música? Si decimos que queremos libertad social, es decir, que no queremos ser explotados o que nuestras vidas sean obstruidas, encontraremos raíces desperdigándose por todos lados. También está la "libertad" de ser un hombre blanco, la cual, en general, le es negada a la mayoría de las personas sobre la tierra, incluyendo a los músicos de jazz y de blues. La libertad de querer ser tu propio yo, particular y hip, es un poco diferente y de naturaleza mucho más complicada.

Hay entonces muchos tipos de libertad, y diferentes espíritus. Podemos usar el pasado como santuario de nuestro sufrimiento, como una poetización más allá de lo que creemos que el presente (lo "actual") puede ofrecernos. Pero eso es cierto en el sentido de que cualquier presente debe incluir todo el pasado que necesite para iluminarlo.

Archie Shepp es un saxofonista tenor del nuevo jazz que salió de un ambiente americano de barrios pobres negros y de palacios blancos. Es marxista y saxofonista. Su música suena como la propina de una prostituta de bar de mala muerte. Usa fragmentos de un vibrato titilante estilo Ben Webster Kansas City, pero luego transforma ese gemido de actor-personaje en un llanto muy pulido. Lo cual, finalmente, si alguna vez lo has oído hablar en cualquier reunión pública, se articula en un lugar muy definido de los Estados Unidos.

La música de Archie es secular, y demanda secularidad con insistencia. Debe incluso tener teorías que explican por qué no hay Dios. Pero hace homenajes a los espíritus antiguos del pueblo de color, "tradicional" ("Hambone", "The Mac Man", "The Picaninny"), y a lo que les ha pasado a estos pueblos desde los tiempos ancestrales hasta llegar aquí hoy ("Rufus, Swung, His Face at Last to the Wind. Then His Neck Snapped" o "Malcolm" o "Picked Clean").

Archie es lo secular que exige claridad del yo. Un reordenamiento en relación con lo conocido ("The Age of Cities"). Es moderno, en ese

sentido. Pero al decir "moderno" debemos preguntarnos "¿qué significa moderno?", "¿qué es el futuro?", o "¿hacia dónde quiere ir uno?" o "¿qué es lo que uno quiere que suceda?". Se escuchan en la música de Archie gemidos que son demandas de entendimiento.

Cecil Taylor también es secular. Es en gran medida un *artista*. Sus referencias son determinadamente occidentales y modernas, contemporáneas en el sentido más occidental. Uno oye en él a Europa y la influencia de los poetas franceses en América y el mundo del "arte puro". El sonido de Cecil es probablemente el más europeo de esta nueva música, pero su música se mueve porque él es negro todavía, porque le impone a la música una sensibilidad emocional que sabe de la belleza que está más allá de lo dado.

A pesar de que Cecil está cerca de lo que se llamó "third stream", un modernismo occidental "integrado", él siempre fue más caliente, más picante y más nuevo que toda esa música. Pero el artista negro siempre resulta hip para el arte europeo, muchas veces en detrimento suyo.

El cambio más completo debe ser espiritual. Un cambio de Esencias. El cambio secular no es suficiente. No es la nueva música, es una ruptura con las viejas formas norteamericanas. Hacia formas norteamericanas nuevas. Ornette Coleman es el cambio de tierra elemental, el hombre migrante, el viejo bluesero del campo que llega a la ciudad con su música salvaje. Esa energía fuerza todo un movimiento. La frescura de otra música norteamericana. Un bebop más bebop, un funk más funky. Pero se le pueden plantar esmoquins a esta vegetación, atarle cuerdas y cordones para encauzar esta vida en un camino muy definido. Como una hiedra que crece cerca de una academia. Ya no salvaje, ya no funky, sino domesticada como un silencio común.

Ornette, Archie y Cecil. Tres versiones de un secularismo negro contemporáneo. Lográndolo en los Estados Unidos, desde el campo, desde el gueto, hacia las fauces crujientes del mundo del arte occidental. La libertad que ellos y su música persiguen es *la libertad de existir en esto*. (¿Y qué pasa con lo nuevo? ¿Y dónde?) La libertad de lo dado. La libertad de existir como artistas. La libertad sería el cambio.

Pero el mecanismo de su demanda de libertad sigue funcionando si lo que piden no se logra. La "negritud" literaria, la instancia exótica del recurso cultural abstracto que hay, digamos, en nuestras cabezas, no será la Fuerza de Vida Negra por mucho tiempo si se nos aísla de la fuerza real y se nos enfría. El cool jazz fue la abstracción de estas fuerzas. Puede haber una avant-garde cool, y de hecho ya la hay. El aislamiento del artista negro en relación con otros, cuando interpreta y se acomoda a otros. ¿Dónde está la enegía que el artista necesita, a cambio, para continuar? ¿Dónde están sus armas y motores?

Queremos satisfacer a las personas que vemos (con las que sentimos, por las que sentimos) todo el tiempo respetando la convivencia. ¿Vecinos? ¿Nuestro pueblo? ¿Quiénes son? Nuestras definiciones cambian. Nuestro discurso y nuestra proyección. ¿Es esa una chica, una mujer, una muchacha o un pájaro? ¿Qué es? ¿Dónde estás? ¿Qué es este lugar que estás describiendo con tus energías? ¿Es tu propio rostro el que colorea las paredes, el que resuena en los pasillos como cháchara hip en la boca de millonarios? ¿Qué es lo que quiere un millonario cuando pasa por el ojo de una aguja? ¿Puede realmente pasar?

La New Black Music (o cualquier tipo de música negra) se enfría cuando empieza a reflejar patrañas vacías de cualquier lugar "universal". Se transforma en una u otra locura, pero deja de ser el fuego y la promesa y la necesidad de evolución hacia una especie más alta. Los recursos del artista deben ser del calibre más fuerte y puro. Deben ser los más verdaderos, los más directos, los más profundos. ¿Dónde está el sentimiento más profundo en nuestras vidas? Hay una vida y un arte que son más profundos y significativos. Cuidado con el "toque dorado": matará todo lo que solías amar.

Hay otros músicos nuevos que toman la libertad como algo ya existente. Ornette fue una bocanada fresca de espacio abierto, espacio para moverse. La libertad ya existe. El cambio es espiritual. Lo total. Lo absolutamente nuevo. Esa es la realización absoluta. John Coltrane, que ha sido un innovador durante una época del jazz, y un maestro durante otra, es un ejemplo de la búsqueda secular del cambio completo, de lo religioso, de lo espiritual.

Sun-Ra tiene una orientación espiritual. Entiende "el futuro" como una comprensión en constante ampliación de lo que es el espacio, como el viaje "físico" entre planetas que hacemos en la larga cadena humana del progreso. La Sun-Ra Arkestra canta en uno de sus temas "Viajamos por las rutas del espacio, de planeta en planeta". A Sun-Ra le interesan los hechos de la ciencia, y no la ciencia ficción. Es la evolución misma, y sus frutos. Dios como la evolución. El fluir del *ser*.

Así, el futuro revelado es el hombre que se explica a sí mismo. El viaje por el espacio interior así como por el espacio exterior. El de Sun-Ra es un contenido nuevo para el jazz, para la música negra, pero es meramente, otra vez, lo espiritual que se define a sí mismo ("Love in Outer Space", "Ankh", "Outer Nothingness", "The Heliocentric World", "When Angels Speak of Love", "Other Worlds", "The Infinity of the Universe", "Of Heavenly Things", etc., etc.). Y el mortal que busca, el humano que conoce la vía espiritual y está dispuesto a evolucionar. Es decir, la Religión de la Sabiduría.

Pero el contenido de la nueva música, o de la New Black Music, se dirige al cambio. *Es* el cambio. Quiere cambiar las formas. Desde lo físico a lo físico (lo social a lo social) o desde lo físico a lo mental, o de lo físico-mental a lo espiritual. Esencias inminentes. Albert Ayler ya no quiere notas. Dice que quiere sonidos. La articulación total. La música de Ra cambia los lugares, como la "jungle music" de Duke. Duke llevó a la gente a un pasado espiritual, y Ra a un futuro espiritual (que también contiene "Little Sally Walker, sentada en un platillo, qué clase de platillo, un platillo volador").

También sonidos africanos; los inicios de nuestra sensibilidad. Lo nuevo, lo "primitivo", en el sentido de lo *primero*. Al igual que Picasso tomaba prestado de la vanguardia occidental y de "lo nuevo" de siglos atrás, y las influencias de Stravinsky eran lo nuevo y lo "salvaje": cosas de siglos atrás, y cosas nuevas.

Los músicos negros que conocen muy bien la escala (y la mente) templada de Europa ya no la quieren, aunque solo sea para ser contemporáneos. Eso cambió. Los otros músicos negros nunca la quisieron, de ningún modo.

Cambio

Libertad

y finalmente Espíritu. Pero el espíritu hace posibles las otras dos. ¿Un ciclo, otra vez?

¿Cuáles son los significados cualitativos y las implicaciones de estas palabras?

Está la libertad de existir (y el cambio) en lo existente, o la libertad de emerger en algo nuevo.

Esencia

¿De qué modo estos contenidos difieren de los del R&B?

El amor, para el R&B, es un bien absoluto. Hay amor, pero hay muy poco, y es una posesión muy valiosa. "How Sweet It Is To Be Loved By You" [Que dulce es ser amado por vos]. Pero el amor práctico, como la iglesia práctica que abandonó la gente del R&B, una iglesia mucho más emocional y espiritual que la que tuvo la mayoría de la gente del jazz, es un amor cotidiano, físico, social y sensual. Su presencia hace que las otras categorías de la experiencia humana cuajen con conclusiones favorables. "Since I Lost My Baby" [Desde que perdí a mi amada], o antes "When I Lost My Baby... I almost lost my mind" [Cuando perdí a mi amada... casi pierdo la razón]. Está el objeto (incluso la persona). ¿Pero cuál es el *objeto* de "Love" de John Coltrane? No hay. De lo que habla Trane es del amor en tanto tal. Igual que Ra en "When Angels Speak of Love" [Cuando los ángeles hablar de amor].

Antes hablé del "propósito purificado". El deseo de *ser* amor. Lo contemplativo y lo expresivo, uno al lado del otro, alimentándose. Finalmente, los ritmos transportan al cuerpo; uno (el R&B) más "rápidamente", dado que su forma incluye definitivamente al cuerpo como un registro elevado del amor que se busca.

El cambio del Amor. La libertad de amar. Y en esta evocación constante del Amor, su necesidad y su demanda, su nacimiento, su muerte, hay una moral que le da forma a esta sensibilidad, y una sensibilidad conformada por esta moral.

Muchas veces a través de los gemidos de Archie Shepp se puede escuchar un aullido oscuro de deseo. Es un aullido de un cuerpo real, de

un hombre que quizás esté llorando. Pero esto aparece razonado (la lógica es un chasquido de dedos, un estribillo hip con referencias arcanas) en lo que se escucha.

Otis Redding canta "You Don't Miss Your Water" [No estrañas tu agua], y lo que pide es amor. Un hombre cálido que ruega por una mujer. O The Temptations: "If It's Love That You're Running From" [Si es el amor de lo que te estás escapando]: no hay donde esconderlo. Pero el grito en el sonido de Shepp no es por una mujer; es un llanto, un quejido. Aunque no tan liberado del objeto, de lo específico, como el de Trane.

Análisis de contenido, del contenido total. Musical, Poético, Dramático, Literario: el análisis en su totalidad, que debe llegar también. Pero en pocas palabras el contenido del R&B trata de este mundo de un modo práctico. Cuestiones "Espirituales", en mayúscula, o "el Otro Mundo" serían mal vistas, algo cursis, no servirían en el R&B, porque para los músicos implicaría una cosa formal, como de iglesia. Pero esto también va a cambiar. De nuevo, "I got money, now all I need is love" [Tengo dinero, ahora todo lo que necesito es amor]; y esa insistencia va a requerir una visión más clara de una vida espiritual *nueva*.

El negro en el R&B es el negro que se puede ver con facilidad. Quizás más Triste, más Feliz, más Rápido o más Lento que el verdadero, como en toda poesía, pero el promedio de todo esto es el lugar donde se ve lo real. (Incluso el "proceso" en la cabeza es práctico de un modo al revés, es decir, "me voy a dejar el pelo como ese tipo"). Símbolo de poder, etc. Cuanto más literario o burgués sea un hombre negro, menos va a usar ese símbolo (de opresión) de manera abierta. Él se esconde más (eso cree). Te va a hablar de Mozart, de Kafka, o te va a hablar de Frank Sinatra y de James Michener. Tiene el mismo efecto, la misma obstrucción de la personalidad. Y finalmente es más fácil sacárselo de encima. Si uno quiere.

El R&B sale derecho del espíritu del negro tradicional. Tiene un sentido de espontaneidad y *felicidad*, o al menos *dominio*, al mismo tiempo. Aún así, cuando más se complejizan los arreglos, de una manera inútil, y cuánto más se "blanquean", esta espontaneidad y este do-

minio se reducen. El R&B presenta expresión y espontaneidad, pero puede perderlas por la misma sujeción a influencias blancas. Una artista como Dionne Warwick (y también a veces The Supremes, como tantos otros), con la ligereza del sonido de Detroit (Motown), se para en un lugar intermedio, con algo de gracia. Las cuerdas y la suavidad de sus arreglos son delicias de cantantes blancas de baladas, pero su beat (había sido cantante gospel en Nueva Jersey) y su sonido la transportan a una calidez con la que las blancas no pueden ni soñar. Pero a medida que lleguen los $$$, y se acerque a una "audiencia mayor", moviéndose en sus círculos, etc., entonces quizás empiece a "blanquearse" un poco más. Es un fenómeno social y también espiritual y artístico.

La gente de la New Black Music ha sido expuesta a muchas más influencias blancas que la gente del R&B. La mayoría de los nuevos músicos han tenido que romper con estos "blanqueadores" para llegar al sonido y a la música que tienen hoy. Es decir, hay más entrenamiento "formal" entre la gente del jazz, es decir, un "blanqueamiento" doctrinario.

Es más fácil "blanquear" las formas de Cecil Taylor que las de James Brown porque la música de Taylor se presenta como si hubiera recibido más influencias. Se plantea como más abierta a lo que es el mundo. Y muchas veces lo está. Pero esto es cierto de cualquier otra propuesta nueva. Finalmente, todo depende de la energía y la visión activadoras, del lugar en el que están, y de cómo se puede llegar a ellas. Las nuevas formas son muchas veces resultado de la contemplación y la reflexión. A través de estas, y de la disposición emocional del músico, la New Black Music intenta llegar a la expresión y la espontaneidad. El R&B comienza con la expresión y la espontaneidad como fines, que son los fines de cualquier música negra. Pero esto no es lo mismo que decir que estos son siempre su resultado. Gran parte del R&B suena forzado y demasiado recto porque es eso lo que funciona en esta forma y en este sonido, pero lo que el R&B propone está más disponible para nosotros ahora, con los materiales que el mundo ya nos ha dado. La "ampliación" y la extensión, lo intelectual, que busca muchas veces la New Black Music es solo un divertimento burdo, finalmente muy aburrido. Es

decir, puede volverse algo meramente intelectual. El R&B puede ser algo pequeño y forzado, lo que es lo mismo.

Pero de la nueva música se dice que trata de la mente y el espíritu, como también del corazón. La belleza de una forma más vieja, y por ende más simple, es que puede tratar de la mente (y del espíritu) si trata *realmente* del corazón. "Money won't change you" [El dinero no va a cambiarte]. Lo cual se puede decir de muchas formas, pero bueno, encuéntralas.

Y la música de R&B también es "nueva". Es contemporánea y ha cambiado, mientras que el jazz se mantiene como "lo mismo que cambia". Vida Fresca. El R&B ha atravesado una evolución, al igual que sus cantantes, se ha vuelto "moderno", ha tomado cosas del jazz como el jazz tomó cosas del R&B. El nuevo R&B saca cosas del viejo blues, del gospel, de la música popular blanca, instrumentaciones, armonías (del mismo modo que estas músicas también tomaron prestado del R&B), y se apropió de estos elementos.

Pero las raíces religiosas negras se mantienen muy visibles en lo mejor de esta música. Esa emotividad negra que salió directamente de cosas tan antiguas como de reuniones religiosas previas a la iglesia, cuya música predica la congregación, en un canto-poema-gemido rítmico y antifonal que es ahora la forma de la mayor parte de la música vocal negra: predicador-congregación / líder-coro. Es la forma de jazz más antigua y aún hoy la más común.

Las viejas improvisaciones colectivas que supuestamente vinieron de Nueva Orléans, con la trompeta solista, el clarinete tejiendo, el trombón que se luce y marca el ritmo, son una forma tan vieja como las reuniones religiosas negras en los bosques de Occidente, y se conectan directamente con la África negra libre.

***

Pero las dos músicas negras, la religiosa y la secular, se han fertilizado mutuamente, porque los músicos y cantantes se han movido de una categoría a la otra, y así la música que terminaron haciendo tuvo invaria-

blemente influencia de ambas. Durante la depresión, muchas personas del blues, la mayoría con algún paso por iglesias antes, "entendieron la religión" y por ende regresaron (como dije antes, la iglesia siempre fue observada por los negros como un refugio del mundo blanco, y por eso cuanto más dejaba de ser un refugio, por ejemplo a medida que se integraba más, menos atraía a la gente de color). Aquella fue una verdadera época eclesiástica en el jazz y el blues.

En los años 50, con el revival del funk, del groove y el soul, la música de iglesia, específicamente el gospel, era la influencia más fuerte y saludable para el jazz, y también para el R&B (unos blancos incluso inauguraron un club de gospel, el Sweet Chariot, con empleadas vestidas formalmente y todo. Pero con o sin clubes, siempre se las han arreglado para usar la música para su propio provecho).

Fueron de hecho el gospel y la influencia del funk, del groove y del soul, especialmente lo que hacían Ray Charles y gente como Horace Silver, los que "rescataron" la música de la heladera del cool jazz, que finalmente no fue otra cosa que música blanca para ascensores, estudiantes universitarios y programas de TV (estos últimos han adquirido recientemente el tinte R&B vía el rock and roll, o el "pop", por ejemplo en las versiones estilo cool suave y blanco de música gospel o R&B. Así están las cosas...).

El cool jazz fue una forma degenerativa y blanqueada del bebop. Y cuando la América más mainstream ya era vagamente hip, la gente de la TV (magos de la comunicación total) empezaron a usarlo para que el público comprara cigarrillos y desodorantes, o para dar vida a detectives afeminados. Y después, claro, los muchachitos blancos consiguen los arreglos de grabación, y hacen "su" música, obviamente.

El llamado "pop", una versión civilizada del rock and roll (del mismo modo que el sonido de Detroit-Motown es una versión civilizada y hábil de viejas formas de tradición de R&B y gospel), también atestigua que los trabajos en la TV, y el dinero y la popularidad, son para los blancos. No solo The Beatles, sino cualquier grupo de chicos blancos de clase media que necesiten un corte de pelo y hormonas masculinas pueden ser un grupo de pop. Eso es lo que significa "pop". O sea, exactamen-

te lo mismo que antes era el "cool", y más claramente lo que era Dixieland, con sombreros graciosos, nombres graciosos; para los chicos blancos, que carecen de la pasión inicial, siempre se va a tratar de "sombreros graciosos", dado que es esa su constante necesidad de minstrels:[3] la derogación de lo real.

Roban música, roban energía (vidas): con sus propios intereses y sus propias vidas, finalmente, volviéndola Música Blanca. Cualquier cosa pasa a ser "We all live in a yellow submarine", con todos sus amigos exclusivamente blancos, y "exclusivamente" acá significa que están aislados del resto de la humanidad, en el submarino amarillo que dispara armas nucleares (análisis de contenido: las letras de la música blanca exponen también sus intereses, sus vidas, sus lugares, sus modos, sus muertes). Hay chances de que el submarino amarillo nunca salga a la superficie.

Roban, imitan como en un minstrel show (solo que este es un minstrel que vuelve más hip el elemento negro, con tipos como los Stones y los Beatles cantando "Yeah, todo lo que sé lo saqué de Chuck Berry", pero lo que ese grito oculta es la segunda parte de la frase, que sería "pero el dinero me lo quedé yo"). Con nombres que reflejan lo que ellos creen que somos: Animals [animales], Zombies, Beatles [escarabajos], Stones [piedras] o Sam the Sham [Sam el impostor], para el caso es lo mismo, y nunca Ravens [cuervos], Orioles [oropéndolas], Swallows [golondrinas], Spaniels o la excelencia de The Supremes [los supremos], Miracles [milagros], Imperials [imperiales], Temptations [tentaciones], etc.

De hecho, cuanto más inteligente es el blanco más tiene que robar de los negros. Toman todo de nosotros. Al fin de cuentas, ¿qué diferen-

3. El minstrel era un género teatral musical, típicamente norteamericano, cuyo periodo de mayor esplendor se sitúa entre 1840 y 1900. Se trataba de un género que, de alguna manera, aunaba la ópera inglesa con la música de origen negro, procedente de las plantaciones del sur. Su característica más evidente era el hecho de que siempre estaba ejecutada por actores blancos, que pintaban sus caras de negro para interpretar canciones y bailes donde imitaban a los negros, de forma cómica y con aires de superioridad. Cuando, ya a partir de 1855, comenzaron a actuar actores negros, ellos mismos tenían que exagerar su negritud, incluso pintándose la cara igualmente. [N. Del T.]

cia hay entre los Beatles, los Stones, etc., y los minstrel shows? Los minstrels tampoco convencían a nadie de que eran negros.

Los grupos blancos más bohemios cantan letras con contenidos que ya aparecían en los poetas bohemios hace mucho tiempo, por ejemplo las canciones psicodélicas, que hablan de drogas (LSD, Psilocibina, etc.), y que pueden tener forma de Raga-Rock (con influencias hindúes) o de Folk Rock (canciones con contenido social). Bob Dylan, Fugs, Blues Project, Mothers, etc. El LSD como el salvador químico de la gente gris. Ellos quieren evolucionar (igual que nosotros) "a través de la química", lo cual suena como DuPont. La "ampliación de la conciencia", que los lleve a un estado mayor de existencia, y luego quizás dejen de matar y de robar, etc., etc.

El elemento negro es para ellos como una sobrevida. Algo así como "tener más de lo que tenemos". La música, la letra con instrucciones para "conectarse, encenderse, abandonarse" [tune in, turn on, drop out], y el sonido como un raga electrónico, como un eclipse meditativo de la realidad, un yoga saddhu pop. Pero al final implica abandonar la sociedad como los beats. ¡Fuera! Sí. ¿Pero qué hacemos con los que no están afuera? Como la gente que se muere, etc. Mierda.

Los contenidos de algunas cosas anti-Vietnam o anti-Maldad son una generalización; demostraciones de que un ego lujurioso y apasionado puede ser bueno, aunque existen como antenas de sus hermanos malvados con cabezas de cemento, y como un lavarse las manos, como un intento de no ser nada excepto lo que ya son. Fugs, Freaks, Mothers, Dylan, etc. Aun así, esa música conecta con los chicos blancos que quieren diviertirse. "Blowin in the Wind", de Dylan, que en él suena como un juego abstracto y lujurioso, se transforma inmediatamente cuando la canta Stevie Wonder porque se empieza a tratar de algo que es real en el mundo y que adquiere sustancia en la vida del hombre que lo canta. Es decir, con Dylan parece solo una idea. Una opinión. Pero con Wonder (¡atención a su nombre! Su estilo de vida y su canto son, obviamente, más emocionales) uno entiende que se trata de la vida. En vida.

El "nuevo contenido" del pop blanco era la protesta, con ese "ensanchamiento de la conciencia" en lugar de "tan solo" amor. Pero es que

este amor no puede ser cantado por el pop blanco, no solo porque es dulce, estúpido, cursi, sino también porque ahora, francamente, nadie se lo creería. Nadie puede creerse que ellos puedan amar a alguien. Así que hubo que cambiar.

Los superficiales avanzan. La gente cool liberal protesta. Viet. Oh. Viet-Rock. Sí. ¿Pero qué...? ¿Qué va a pasar con el $$$$$? El dinero que se roban de todos los negros que se mueren de hambre. El ladroncito es bueno y odia la guerra, por plata (gana de cualquier forma).

Pero la "protesta" no es nueva. Las canciones de los negros han llevado el fuego y la lucha de sus vidas desde sus inicios en esta parte del mundo. Ellos siempre quisieron un mundo mejor. Durante los socialmente conscientes años 30, luego de la ciudad y la sofisticación de las protestas de los negros, la llamada música folk era la música negra, o casi negra, más omnipresente del mainstream de los Estados Unidos. Es de hecho la razón por la que se asocia el folk a la protesta. Los blancos ensillaron ese caballo con sindicalismo, Primera Guerra Mundial, Guerra Civil Española, del mismo modo que los folk-rockers, etc., de hoy.

La música negra religiosa también tuvo siempre un elemento de protesta. En la llamada "institución invisible", o la adoración de los esclavos negros anterior a la iglesia, las canciones hablaban de libertad, aunque muchas veces expresadas en el lenguaje de la Biblia, reemplazando a los judíos, etc., por sí mismos, para escapar al entendimiento de sus amos.

Pero con la música secular, la integración (es decir el empleo de la energía negra por parte de los blancos en la industria del espectáculo) puso ese contenido a disposición de una generalización que tomó esa protesta para otros fines ("sabes que no se le puede vender eso a los blancos").

El blues temprano está lleno de referencias a las vidas "cuesta arriba" de los negros. De hecho se puede reconocer un tema de viejo blues si se menciona la palabra "negro". O "blanco", para el caso. El hábil proceso de mercantilización hizo que hubiera que cortar la exactitud de las referencias. Se habla de amor, y es cierto, pero es como dijo un predicador: "Hoy voy a hablarles de Amor. Pensaba hablarles de la Verdad, pero se me ocurrió que quizás ofendía a alguien. De modo que hoy voy a hablarles de Amor".

Pero el ciclo se va a dar vuelta. El deseo de los blancos bohemios de vivir en un mundo de guerra reconocida será transferido a los negros, como un elemento legítimo del negocio de la música (del mismo modo que la manera más rápida de hacer que los negros incorporen a África, usen ropa africana, etc., es que la venda B. Altman –eso creen los blancos–, vean cómo los hippies se visten como si fueran devotos de un Orisha).

Stevie Wonder con "Blowin in the Wind" de Dylan es un punto a tener en cuenta. O James Brown con la conciencia social de su "Don't Be a Dropout". Específico, civilizatorio. "Keep on Pushin" de los Impressions o "Dancing in the Street" de Martha and The Vandellas (especialmente lo de "Summer's here..." donde resuenan las manifestaciones del verano) proporcionan un trozo de sentimiento social legítimo, aunque metafórico, alegórico, para los negros. Pero creo que pronto, con este mismo ciclo de industria musical general e integrada, las canciones del R&B van a tener mayor orientación social. (*Black and Beautiful*, de Jihad Singers, hace un par de años Ben E. King con *Spanish Harlem*, entre otros, hicieron algo interesante con contenido social, pero después se lo llevaron los grises.)

NOTA: *Dejen que la gente de la música nueva incorpore algo de dualidad práctica, y que la gente el R&B tome algo de dualidad, y la música unida, el salto del pueblo, podrá comenzar en serio.*

La conciencia social es de nuevo importante en el jazz porque es una música puramente instrumental, aunque siempre hubo músicos que han sido profundamente conscientes de su lugar en el mundo social, o al menos tenían un cierto orgullo o conciencia raciales que los animaba a ellos y a su música (en esto, otra vez, Ellington es gigante. "Black Beauty", "Black, Brown and Beige", "For My People" y tantos otros).

En épocas recientes músicos como Charles Mingus (véase "Fable of Faubus", etc.), Max Roach y otros han sido muy abiertos, en el escenario y fuera de él, y han empleado su música como vehículos elocuentes de una autoconciencia en los Estados Unidos. Los músicos nuevos han sido abier-

tos, a través de su música y fuera del escenario también. Archie Shepp probablemente sea el músico con conciencia social más publicitado. Y algunas cosas suyas están cargadas de autoconciencia social, como por ejemplo "Malcolm", pero esta llamada conciencia es en realidad un reflejo de lo que heredó una generación en particular, y de sus respectivas respuestas.

Además, por supuesto, la música es finalmente la manifestación más fuerte de los músicos, en relación a su posicionamiento social. Y la New Black Music, como dije antes al hablar de la música negra, es "radical" en el contexto del mainstream norteamericano. Puesto que la nueva música comienza por ser libre. Libre de la canción popular. Libre del cocktail americano blanco. Quiere ser libre del chaleco de fuerza de la expresión americana sin negritud, quiere ser libre de su temperamento y de sus escalas. De esa vida. Grita, desea, implora. Se escapa (en los mejores casos). Pero quienes la hacen a veces no. Sin embargo, todo el mundo puede tomar algo de las vibraciones de un sentimiento, o de un lugar particular, de la conjunción de un espíritu. (Incluso imitarlos, como Charlie McCarthy cuando grita "¡libertad!" o los trabajadores blancos que vuelven al Jumpoff Manor luego de darle un par de meses al "problema"). Es un mundo ominoso, está bien. Puedes decir "espiritual", puedes decir "libertad". Pero eso no te convierte en ninguna de esas dos cosas. Si se entiende. El blanco es abstracto. Una teoría, un decir. El ser, el verbo, la energía, es en cambio lo que es bello, es lo que queremos, y lo que a veces somos.

La música como conciencia, como expresión del lugar en el que estamos. Pero luego Otis Redding (o Shakey Jake, para el caso) dice en las entrevistas con Muhammad Speaks cosas que son más "radicales", más negras, que muchos de los músicos nuevos. Los gritos de James Brown son más "radicales" que el sonido del nuevo jazz, etc. Es cierto que esta música es más "exterior" que la de Ornette. Y es un sonido que ha sido parte de la música negra desde el año cero. Pero en los instrumentos de los blancos es "nuevo". Así que, otra vez, se trata de las necesidades vitales de su interpretación.

Sun-Ra habla de la evolución de la conciencia cósmica; es un futuro tan viejo como *purusha*. ¿A dónde va el hombre? "Oh, ¿son naves espa-

ciales?". Es como el monje zen que le contesta al estudiante, que le había preguntado si los perros tienen almas, diciéndole "Bueno, sí, y no".

Y la conciencia social que esa música despliega. Pharoah Sanders dice OMMM

ENTREVISTA A AMIRI BARAKA

GANARSE LA LOTERÍA HIPSTER

La siguiente entrevista fue realizada por Calvin Reid, editor de Publishers Weekly. *La conversación tuvo lugar telefónicamente en agosto de 2009.*

La estatura e influencia de Amiri Baraka como escritor, dramaturgo, poeta, crítico de jazz, crítico social y provocador político es tan vertiginosa y omnipresente que es difícil decidir por dónde empezar. En lo que respecta a este libro, debemos concentrarnos en sus textos sobre música, en su habilidad para describir críticamente, e invocar, el jazz y sus antecedentes, con una prosa que logra combinar análisis mordaz, admiración profunda, y, donde se vuelve necesario, el desdén penetrante del crítico. Pero sus textos ofrecen también una reserva distintiva y profunda de comedia (comedia negra en todo sentido), que se despliega en la cadencia entrecortada y elegante de su sintaxis urbana, negra y hipster. Para mi generación de incipientes conocedores del jazz, Baraka definió cómo debe operar un crítico moderno de jazz, y por supuesto un crítico moderno de jazz afroamericano.

De hecho, el rol de Baraka en la documentación de los desarrollos del jazz de posguerra, y de los movimientos musicales que estallaron en la segunda mitad de los años 50 y los primeros 60, alimentaron mi propio interés por el jazz de manera tajante, por no mencionar su conexión con las políticas negras radicales de la época. Habiendo crecido en

Washington DC en los 60 y los 70, descubrí los textos de Baraka –en particular *Blues People* y *Black Music*, dos libros que se volvieron mis guías y mapas culturales del legado del jazz– cuando buscaba discos y libros sobre la historia de la improvisación contemporánea. Pero su escritura, que se remonta a sus años como poeta beat y como crítico de jazz, también me ofreció un retrato vívido de la vida en Nueva York, y de su rol como usina de pensamiento, de cultura, de arte y de política; la mitología irresistible de Nueva York como el lugar más hip del universo. No es por accidente que hoy vivo y trabajo en Nueva York; ¿ven?, las semillas habían sido plantadas hace mucho tiempo.

Cuando estudiaba en la Howard University, me fascinaban las mitologías de la época que el propio Baraka pasó como estudiante allí, algunas de las cuales aparecen documentadas en el estilo literario inimitable de los cuentos incluidos en el libro *Tales*. Tuve la suerte de tomar clases con A.B. Spellman, un poeta hip y crítico de música que se decía acólito de Baraka, que entretenía a sus estudiantes con historias de cuando era parte del entorno de Baraka en la época de *Down Beat* y del *Jazz Review*, y luego también en la época del ascenso del nacionalismo cultural negro y de las contiendas políticas e intelectuales de esos años.

¿Qué fue lo que inspiró el ensayo "El jazz y la crítica blanca"? Al igual que gran parte de sus textos, la primera frase de ese artículo va directo al grano, siendo al mismo tiempo muy poderosa en su simpleza: "La mayoría de los críticos de jazz han sido americanos blancos, mientras que los músicos más importantes no".

Amiri Baraka: Yo conocía a todos los críticos blancos jóvenes que estaban emergiendo por esos años. Eran muy superiores a los de antes. Pero aun así, el contexto sociológico era la raza. Yo emergí en una época en la que se estaba dando una transición. Había una publicación, que venía de la tradición del jazz, que se llamaba *Jazz Review*, y se enorgullecía de ser más intelectual que comercial. Uno de los críticos negros más importantes era Langston Hughes.

Todavía ahora hay muy pocos críticos negros. Existen quizás en algunas discusiones sobre el rap en revistas, pero en los diarios más importantes no hay ninguno. Y lo interesante es que en los 60, durante la época más turbulenta del movimiento por los derechos civiles, había un par de críticos –uno en el *Village Voice*, otro en el *Washington Post*–, que luego de los acontecimientos de esa época, pasaron, irónicamente, a la sección de deportes. Es un abuso impresionante que uno pueda juzgar su propio desarrollo estético. Siempre tiene que haber un otro que te diga si vale la pena o no.

Usted ha dicho que la música negra se volvió música "americana" cuando la aprendieron los blancos. ¿Podría hablar de la americanización de esa música?

Mientras fue esencialmente música de esclavos, o un producto del gueto –de modo que nadie que no fuera parte de él podía experimentarla o aprenderla–, estaba muy restringida. Pero en cuanto la comunidad del arte tuvo acceso a ella, entonces se volvió música "norteamericana". Tengo un nuevo libro llamado *Digging: The Afro-American Soul of American Classical Music*, que lleva esta idea a otro nivel.

¿Cómo era caminar por Nueva York en una época en la que estos músicos increíbles estaban ahí creando esta música?

Eso es lo importante: fue una época dorada. No hay otro modo de entenderlo. Había una escena impresionante de músicos de la generación anterior todavía activos. Count Basie todavía estaba; Coleman Hawkins y Billie Holiday estaban vivos. Había también un grupo de jóvenes muy potentes que se las traían... La escena se encendía de alguna forma: los Ornette Colemans, los John Coltranes. Trane fue una vanguardia en sí mismo; esa fue la puerta de entrada hacia la nueva música. Sí, era una época muy excitante. Esos eran los tipos que escuchábamos, las verdaderas estrellas de la música. Los Birds, los Monks, los Miles. Pero luego cambió, y se llevaron la música al Downtown: primero a Midtown y luego al Village. Ese fue el legado irónico del bebop: estableció nuevas fronteras mientras la escena social norteame-

ricana se abría hasta cierto punto. La segunda guerra, el debilitamiento de las fronteras raciales, cada vez más gente mudándose a las ciudades... Había toda una mezcla que se representaba ahí.

¿Dónde vivía usted en esa época?
Vivía al lado del Five Spot. Primero llegaron los pintores a esa zona. Luego llevaron a ciertos músicos, y se transformó en un espacio artístico. Creo que en un momento llegó a ser uno de los lugares de música más famosos; uno podía escuchar la mejor música del mundo sin moverse de su barrio.

Lo de Monk-Coltrane fueron cuatro semanas más o menos, en las que tocaban todas las noches, a un par de pasos. Se percibía ese tipo de creatividad en el ambiente... un arrebato social. Estaba el movimiento de los derechos civiles, el movimiento de liberación de los negros, los asesinatos de Kennedy y Malcolm X, las sentadas, el boicot a los autobuses en Montgomery. Pasaban todo tipo de cosas, bam bam bam, luego del movimiento de liberación. Nkrumah y Touré. Todo al mismo tiempo. Los músicos, como todo el mundo, reflejaban esta turbulencia, esta promesa.

Sus ensayos no son solo analíticos o históricos, eran también muy vívidos y muy sociales.
Sí, eso es importante si uno es artista: la actualidad de las cosas, en todas sus dimensiones: los aspectos artísticos y las dimensiones sociales y el contexto de lo que está ocurriendo, todo junto. Los artistas deben acercar lo que está ocurriendo al entendimiento de sus lectores. No es solo un acontecimiento: la vida tiene muchas dimensiones. Si uno se está dedicando al arte, debe ser capaz de usar su habilidad para capturar el aspecto multidimensional de cualquier tema que uno aborde.

Crecí en Washington DC, y siempre me fascinó el modo en que el jazz se desarrolló y pareció representarse de distintos modos en las diferentes zonas de Manhattan. El Downtown parece como si se hubiera vuelto una usina de creación artística.

Bueno, eso ocurrió en los 50, cuando la música empezó a trasladarse al Downtown, y a alejarse de lo que pasaba en la calle 42. Gente como Cecil Taylor y Ornette Coleman dieron sus mejores frutos en el Downtown. Cecil Taylor y Ornette Coleman *comienzan* en el Five Spot.

Obviamente había una escena en el West Village y otra en el Lower East Side...
El Five Spot estaba en la mitad: en Bowery. En el West Village estaban el Village Vanguard y el Village Gate, que cerró, y que creo que hace poco volvió a abrir como otra cosa. Tenías el Half Note, que cerró, donde tocaba Trane. Pero es el elemento comercial de esos lugares lo que cambia mucho. El East Side tenía un montón de lugares que desaparecieron. Estaba no solo el segundo Five Spot, sino también el Jazz Gallery muy cerca. Ahora hay un lugar llamado Jazz Gallery bien en el West Side. Hay otro Birdland en la calle 44. Está Creole en Harlem.

¿Usted todavía participa de la escena?
Intento ir bastante a menudo. Iría más si pudiera. Supongo que eso mejora la escritura.

Hubo un punto, parece, en el que se volvió muy caro ir a los clubes, ¿no?
Bueno, sí, es bastante caro, pero hay muchos más ahora.

Me gustaría hablar sobre la calidad de su escritura, y voy a usar, como ejemplo, el ensayo "El Monk reciente". Es un gran documento que recrea muy vívidamente cómo era Monk en el escenario.
Lo que pasaba era que todo había empezado a cambiar, porque Trane tenía problemas con Miles. Así que se fue con Monk, lo cual yo creo que fue una gran idea porque no solo logró organizar su estilo sino que también aprendió un montón de música que era nueva: Trane era un músico explosivo. Miles le enseñó muchas cosas que luego él aplicó de manera más inteligente. Pero Monk hacía todo diferente. Es como si estuvieras parado sobre una alfombra y alguien te la sacara de abajo de repente. Los temas de Monk –los temas en sí, las armonías– eran sor-

prendentes. De modo que las primeras dos o tres semanas Trane empezó a tocar un poco diferente. Empezó a tocar solos sobre los acordes. Y en un momento en que empezó a tocar al comienzo del tema, Monk se paró de la silla y empezó a bailar. Lo estaba apreciando de verdad como si él mismo no estuviera ahí tocando [*risas*]. Ese disco que hicieron en el Town Hall al final de esas cuatro semanas es el resultado de esa época en el Five Spot. Y para mí ese disco es importante porque abrió la puerta. Como si dijera: "Esta es la puerta hacia la nueva música".

Muchos de estos músicos venían de una formación musical muy tradicional.
Sabían que si tenían experiencia, podían empezar a mirar hacia otra parte. Monk y Trane venían de la música de iglesia, ¿no?, y del blues. De lo viejo sale lo nuevo. La expansión de esa música es imposible sin una base en el blues. Una vez yo estaba tocando con un tipo y estábamos en el estudio y se me ocurrió, en medio de todo, que por más raro que fuera lo que hiciéramos, no dejaba de ser blues. Y ellos venían de esa tradición.

Estos ensayos fueron mi trampolín hacia el jazz; los leía y salía a comprar los discos. En "Tres maneras de tocar el saxo" usted habla de Coleman Hawkins, Lester Young y Charlie Parker, y los compara con John Coltrane, Sonny Rollins y Ornette Coleman...
Bueno, esos tres eran como el paradigma del que surgieron los otros. Se replican en la siguiente generación, y luego en la siguiente, excepto que lo llevan a otro nivel. Esos tipos son tan grandes que en el fondo nunca desaparecen; son referencias. Los oyentes de hoy pueden entonces entender cómo fueron las cosas.

Su ensayo "Coltrane en vivo en el Birdland" es muy vívido. Leerlo es como ver una película...
Trane en esa época era el más grande, al menos en mi opinión: era todo. Ir al Birdland era como ir a escuchar a una orquesta para mí cuando

era un niño. Solía ir y fingir que era más grande para poder entrar. John Coltrane era la expresión más alta de la música en esa época y los temas que tocó ahí son del momento en que hizo un giro y empezó a tocar algo más free, más vanguardista. Algunas de esas piezas son realmente extraordinarias.

Trane era un hombre muy humilde. Recuerdo que le mostré una copia de mi libro *Blues People* y le dije "Trane, me gustaría que leyeras mi libro", y él respondió: "Ya lo hice" [*risas*].

¿Cómo ve la escena hoy? Tenemos jazz en el Lincoln Center, un presidente negro que aparentemente escucha jazz... Quizás no vuelva a haber un tiempo como cuando usted escribía sobre esta música. No creo que haya una vanguardia...

No creo que vuelva a ser como era, tendría que ocurrir a otro nivel. Ya se está hablando del hip hop "old school". Tendrá que volver a emerger de un modo más amplio, de manera más democrática; es decir que haya más lugares donde se puedan escuchar las expresiones más avanzadas de la música popular norteamericana.

¿Ve usted algún intercambio entre la generación del hip hop y los músicos de jazz?

Habría que ver qué tipo de intercambio. Sé que hubo un disco con Olu Dara y su hijo [Nas, el rapero]. Quizás pueda ser un nuevo paradigma de algo. Mi hijo Ras hizo un disco con Lauryn Hill. Y nosotros hicimos una cosa con David Murray, una ópera. El rapero Boots Riley, de The Coup, estaba ahí también. Y su participación fue parte de la música al final. Muy bien hecho, muy bien concebido. Así que la posibilidad existe, y creo que la gente la usará; está abierto para ser usado en lo que pueda servirle a ambas expresiones.

¿Cómo se siente al tener que organizar estos artículos para una nueva publicación de su libro, cuando ve retrospectivamente el tipo de escritor que era antes?

Es como una grabación o una fotografía de cómo era yo en esa época.

Entiendo cuáles eran los sentimientos y las opiniones que tenía. Y todavía estoy de acuerdo con casi todo lo que digo. Pero también aprendí mucho desde entonces. Es inevitable pensar "OK, ojalá hubiera dicho también esto o esto otro", pero es un retrato de una época y de un lugar, y no puede ser de otra manera. Puedo decir más, pero tiene que ser leído como un documento de lo que pasaba entonces, sobre cómo era la cosa.

BREVE DISCOGRAFÍA DE LA NEW BLACK MUSIC Por LeRoi Jones

ORNETTE COLEMAN
Something Else!!!! (Contemporary, M3551)
This Is Our Music (Atlantic, 1353)
Change of the Century (Atlantic, 1327)
The Shape of Jazz to Come (Atlantic, 1317)
Free Jazz (Atlantic, 1364)

JOHN COLTRANE
My Favorite Things (Atlantic, 1361)
Giant Steps (Atlantic, 1311)
Ascension (Second Version) (Impulse, A-95)
Meditations (Impulse, A-9110)

SONNY ROLLINS
What's New (Victor, LSP-2572)
Our Man in Jazz (Victor, LSP-2612)

CECIL TAYLOR
Looking Ahead! (Contemporary, M3562)
The World of Cecil Taylor (Candid, 8006)
Unit Structures (Blue Note, 4237)
Into the Hot (Impulse, A-9)

ERIC DOLPHY
Out There (Prestige/New Jazz, 8252)
Eric Dolphy at the Five Spot (Prestige/New Jazz, 8260)
Free Jazz (Atlantic, 1364) (Véase Coleman)

ALBERT AYLER
Bells (ESP 1010)
Spirits Rejoice (ESP, 1020)
Spiritual Unity (ESP, 1002)

Ghosts (Fontana, 688)
Spirits (Debut, 146)

ARCHIE SHEPP
Four for Trane (Impulse, A-71)
Fire Music (Impulse, A-86)
On This Night (Impulse, A-97)

SUN-RA
Art Forms of Dimensions Tomorrow (Saturn, 9956)
The Magic City (Saturn LP, B-711)
The Heliocentric Worlds of Sun-Ra Vol. 1 (ESP, 1014)
The Heliocentric Worlds of Sun-Ra Vol. 2 (ESP, 1017)
Secrets of the Sun (Saturn, 5786)

SONNY MURRAY
Sonny's Time Now (Jihad, 663)

MILFORD GRAVES-DON PULLEN
At Yale University (PG, 286)

ARTISTAS VARIOS
(Coltrane, Shepp, Ayler, Tolliver, Moncur, Hutcherson, Murray, Brown, Jones, Higgins, Spaulding, etc.)
The New Wave in Jazz (Impulse, A-90)

GRACHAN MONCUR
Evolution (Blue Note, 4153)

NEW YORK CONTEMPORARY FIVE
Recorded Live at Jazzhus Montmarte Vol. 1 (Sonet, SLP 36)

NEW YORK ART QUARTET
New York Art Quartet (ESP, 1004)

FUENTES

Algunos de los ensayos reunidos en este volumen fueron publicados originalmente en las siguientes revistas:

"Presentando a Wayne Shorter" en *Jazz Review.*

"La avant-garde del jazz", "Un grande del jazz: John Coltrane" y "La oscura dama de los sonetos: Billie Holiday" en *Metronome.*

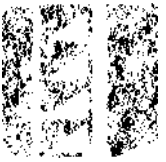
"Presentando a Bobby Bradford", "Presente perfecto (Cecil Taylor)", "Cecil Taylor: *The World of Cecil Taylor*" y "Sonny Rollins: *Our man in Jazz*" en *Kulchur.*

"El jazz y la crítica blanca", "El Monk reciente", "Un día con Roy Haynes", "Jazz en los lofts y los cafés de Nueva York", "Don Cherry", "Apple Cores #1", "Apple Cores #2", "Apple Cores #3", "Apple Cores #4", "Apple Cores #5, El caso de Burton Greene", "Apple Cores #6", "Habla Archie Shepp, el nuevo saxo tenor", en *Down Beat.*

"Tres maneras de tocar el saxo", "Coltrane en vivo en el Birdland", "Archie Shepp: *Four for Trane*" en *Negro Digest.*

"New Black Music" y "Sony Murray: *Sonny's Time Now*" en *New Wave in Jazz.*

ÍNDICE



9 Introducción
13 El jazz y la crítica blanca
23 Minton's
27 La oscura dama de los sonetos: Billie Holiday
29 El Monk reciente
37 Tres maneras de tocar el saxo
43 Un día con Roy Haynes
53 Sonny Rollins: *Our man in jazz*
57 Un grande del jazz: John Coltrane
63 Coltrane en vivo en el Birdland
69 La avant-garde del jazz
81 Presentando a Wayne Shorter
87 Presentando a Dennis Charles
91 Jazz en los lofts y los cafés de Nueva York
97 Presentando a Bobby Bradford
103 Presente perfecto (Cecil Taylor)
109 Cecil Taylor: *The World of Cecil Taylor*
113 Apple Cores #1
121 Apple Cores #2
125 Apple Cores #3
131 Apple Cores #4
135 Apple Cores #5: "El caso de Burton Greene"
139 Apple Cores #6

143 Habla Archie Shepp, el nuevo saxo tenor
153 Archie Shepp: *Four for Trane*
157 Don Cherry
167 New Black Music
171 Sonny Murray: *Sonny's Time Now*
175 Lo mismo que cambia (R&B y la New Black Music)

207 **ENTREVISTA A AMIRI BARAKA**
Por Calvin Reid

215 **BREVE DISCOGRAFÍA DE LA NEW BLACK MUSIC** *Por LeRoi Jones*

217 **FUENTES**